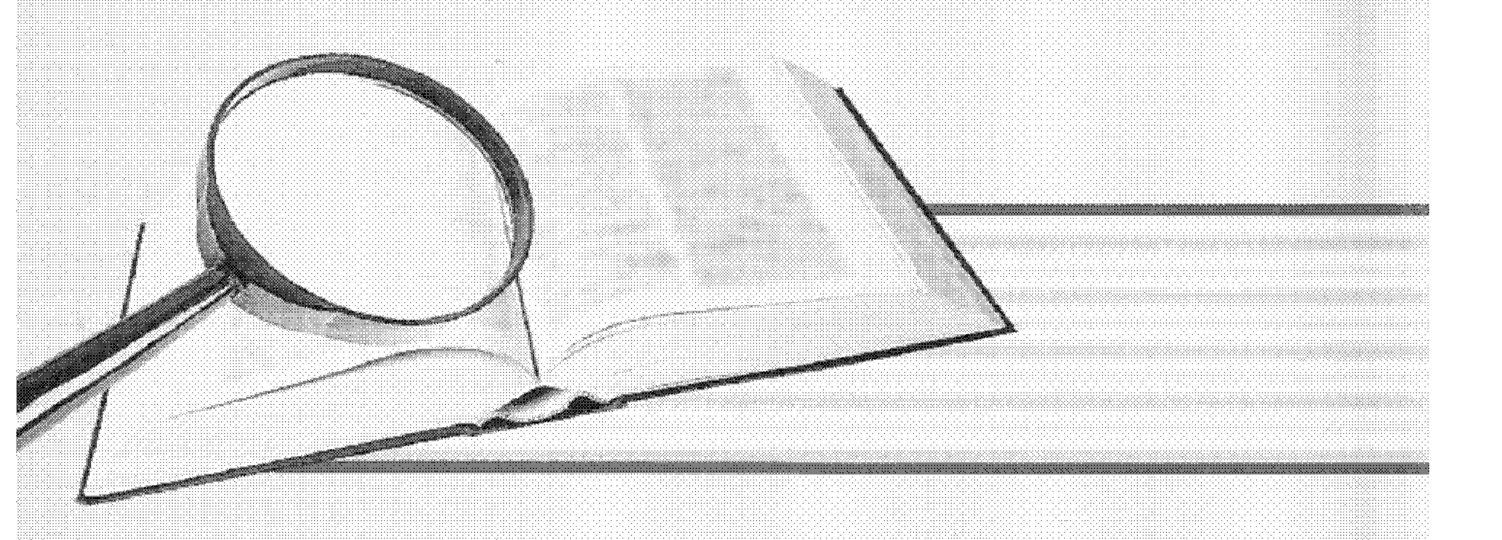
الدكتور عبد الرحيم الكردى
أستاذ الأدب والنقد الحديث

تطور التقنيات السردية
فى الرواية المصرية



Editions Al-Adab 1923
42 Opera Square - Cairo Tel: (202)23900868

مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

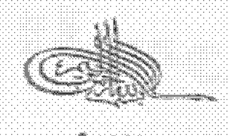
تطور التقنيات السردية
في الرواية المصرية

تأليف

أ. د. عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب العربي الحديث
عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة قناة السويس

Editions
Al-Adab
1923
42 Opera square - Cairo – Egypt

الناشر
مكتبة الآداب
الأوبرا - القاهرة ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨
e.mail: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب
علي حسن

الطبعة الأولى: ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

الكردي، عبد الرحيم.
تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية/
عبد الرحيم الكردي. — ط١. —
القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٨.
٦٩٦ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٠ ٠١٢ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨
١ – القصص العربية – تاريخ ونقد
أ – العنوان

٨١٣,٠٠٩

عنوان الكتاب: تطور التقنيات السردية
اسم المؤلف: أ. د. عبد الرحيم الكردي
رقم الإيداع: ١٩٠٥١ لسنة ٢٠٠٨م
الترقيم الدولي: I.S.B.N. 978 - 977 – 468 - 012 – 0

مكتبة الآداب
علي حسن
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة
هاتف ٢٣٩٠٠٨٦٨-(٢٠٢)
e-mail: adabook@hotmail. com

الإهداء

إلى روح أستاذي ..

الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ

مقدمة

لم ينل فن القصص من الدارسين والنقاد العرب – قديماً – العناية التي حظي بها الشعر، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن النظرة النقدية التقليدية في البيئات العربية كانت تجرد مفهوم هذا المصطلح (قصص) من الطابع التخييلي الفني، بل كانت تنظر إلى القصة إما على أنها تأريخ لوقائع حقيقية تاريخية حدثت بالفعل أو أمثال مضروبة لتوضيح معاني أخلاقية، وهذا هو المعنى الذي دارت حوله مادة (قصص) في المعاجم العربية، وفي كتب التفسير، أما القصص الخيالية التي كانت تستخدم وسيلة للوعظ أولشرح الفكر الفلسفي أو للتسلية أوالمسامرة أو تعليم اللغة فكانوا يطلقون عليها مصطلح (مقامات) أو(أسمار) أو (أحاديث) أو (خرافات) أو (أساطير) وكانوا ينزهون القرآن الكريم عنها، ولم ينظر النقاد القدماء إلى القصص على أنها إبداع فني هدفه المتعة الجمالية الخالصة– كما هو الشأن مع الفن الشعري _ ولذلك خلت كتاباتهم من الحديث عن القصص.

وظلت هذه النظرة السلبية إلى الفن القصصي حتى مشارف العصر الحديث، ولم تتغير إلا عندما اطلع المثقفون العرب على النماذج القصصية في الآداب الغربية وأدركوا أن القصص الحديثة فن خيالي راق له تقنياته الجمالية التي لا تقل عن جماليات الفن الشعري، فراح نفر من الأدباء يترجم القصص الغربية التي تتلاءم مع الذوق الشرقي، وراح فريق آخر يعرب هذه القص، أي يكتب أحداثها مستخدما أسماء عربية وأماكن عربية، وحاول فريق ثالث إحياء القصص العربية القديمة التي تتشابه مع هذه القصص الغربية أو الكتابة على شاكلتها، مثل المقامات وقصص

العشاق، وبدأ ت رياح الاحترام الرسمي تهب شيئا فشيئا على مناطق أدبية كانت من قبل منزوية بين السوقة كالقصص الشعبي أو تحت الأغطية وفي الخزائن السرية للشباب كألف ليلة وليلة، وقصص الغرام والخيانات الزوجية، ومع ذلك فإن النظرة التقليدية لم تنمح فجأة من أذهان القراء والنقاد، بل ظلت بقاياها مترسبة في الوجدان العربي، حتى إن أحد نقادنا الكبار كان يقول عن الرواية: "قنطار من الخشب ودرهم* من الحلاوة" لكن لا أحد يماري الآن في فنية الرواية، بل من النقاد من يقول إنها أزاحت الشعر عن عرشه التقليدي العريق، فأصبحت ـ كما يقال الآن ـ هي فن العربية الأول.

ومن ثم كثرت الكتابات القصصية باللغة العربية وبخاصة في مجال الرواية، وكثرت الكتابات التي تتناولها بالتاريخ والنقد، وأصبحت تقنياتها الفنية جديرة بالدراسة ومناط الاهتمام، وبخاصة في البيئة المصرية التي احتضنت بواكيرهذا الفن، والتي تعد دراسة تقنياتها بشكل ما دراسة للتقنيات الفنية للرواية العربية جملة، وبخاصة في طور النشأة، لكن أكثر الذين أرخوا لفن الرواية العربية استكانوا لمقولة أصبحت الآن بمثابة المسلمة، وهي أن التقنيات الفنية التي قامت عليها الرواية العربية إنما هي تقنيات غربية خالصة، استنادا إلى أن الرواية العربية لم تنشأ إلا بعد الاحتكاك بالثقافة الغربية، وأنها نشأت في أوساط المثقفين بالثقافة الغربية وليس في أوساط المثقفين بالثقافة العربية الخالصة، وأن كتابها الأوائل اعترفوا بتأثير الرواية الغربية عليهم، وغير ذلك من الأدلة التي كثر تكرارها، ومن ثم راح فريق آخر من الباحثين ـ مدفوعا بحماس المقاومة والوطنية ـ ينكر هذه الدعاوى، ويحاول أن يرد الصاع صاعين، فيدعي أن الأدب العربي القديم عرف فن الرواية منذ العصور الأولى للحضارة العربية الإسلامية، وأن عدم وجود الاسم ليس دليلا على

للوجود الرسمي، وتحولت المسألة إلى قضية هوية، إذ إن كلاالفريقين السابقين ـ المثبت لغربية التقنيات الفنية للرواية العربية والمنكر لها ـ يمتح في دعواه من منابع [illegible] وليس من تحليل النصوص، وكأن هم كل منهما هو بيان النسب الحضاري للرواية وتحديد هويتها وانتمائها وليس البحث عن مقوماتها الأسلوبية وقيمها التعبيرية.

وهنا تنشأ مشكلة البحث الحالى ويتضح هدفه، لأنه لا يسلم بالمنطلق [illegible] المريح الذي يبدأ بالنتيجة ثم يأتي بالمقدمات، تلك النتيجة التي تشبه المسلمة والتي ترى أن تقنيات الرواية ـ بل تقنيات القصص العربي الحديث كله ـ هي تقنيات غربية خالصة، ولا يسلم الباحث أيضًا بالمنطلق الحماسي القومي الذي يرى أن فنون الرواية والقصص القصيرة إنما هي موجودة منذ القرون الأولى في الحضارة العربية، أي منذ الأقاصيص والحكايات التي كان يرويها أمثال عبيد بن شرية الجرهمي ووهب بن منبه والحارث بن مضاض في مجلس معاوية.

بل أرى أن التقنيات الفنية لأي بيئة أدبية إنما ينبغي أن تستقرأ من الدراسة المتفحصة للنصوص الأدبية التي أنتجتها هذه البيئة، وأن الأحكام التي تصدر عن هذه الدراسه هي وحدها التي ينبغي أن تكون الحكم العلمي الصحيح، وليس الأحكام المسبقة أو المسلمات الشائعة أوالأحكام التى تمليها أهداف خاصة.

وأرى أيضًا أن كل ثقافة لها هويتها الجمالية والفنية الخاصة، وأن تأثر الأدب بأي تيارات فنية أجنبية وافدة أوتيارات فنية قديمة لا يمحو هذه الهوية، فقد تأثر الأدب القصصي الروسي بالأدب الفرنسي، وتأثر الأدب الفرنسي بالأدب الألماني، وتأثر الأدب القصصي الأمريكي بالأدب الأوربي، ومع ذلك لم تنمح الهوية الفنية المميزة للرواية الروسية أوالرواية الفرنسية أو الرواية الأمريكية، بل كانت لكل

منها تقنياتها، أو استخداماتها الخاصة للتقنيات المستوردة، فهناك دائما المذاق الفني الخاص لكل بيئة حضارية بل لكل جيل، وهناك الأسلوب الخاص في التناول الفني، هذه الخصوصية هي التي تجعل الناقد يحكم بمجرد قراءته للرواية بأنها رواية روسية أو فرنسية أو عربية أوأسبانية أو من أمريكا اللاتينية.

كل ذلك يظهر في الخطط الفنية التي يتبعها كتاب الرواية في صياغة أعمالهم الفنية، بدءا من المستوى اللغوي وانتهاء بالتركيب الكلي للرواية، سواءً أقصد الروائي ذلك أم جاءت هذه الخطة بوحيٍ من قدراته الفنية، وهذا ما يسمى بـ " التقنيات السردية".

ودراسة هذه التقنيات في الرواية المصرية ورصدُ التطورات التي حدثت فيها هو نوع من التأريخ الأدبي، تأريخ يؤصل لهذا الفن، بل يميط اللثام عن جانبٍ من جوانب الذوق الفني العربي المعاصر، ويعد محاولة لتقنين الخطط الفنية التي سارت عليها الرواية العربية منذ نشأتها حتى نضجها.

على أن التأريخ لفن الرواية العربية في مصر لم يكن جديداً، فقد سَبَقَتْ بهذا الموضوع دراساتُ قيمةٌ مثل الدراسات التي قام بها كلٌ من "الدكتور عبد المحسن طه بدر" "والدكتور أحمد هيكل" "والدكتور طه وادي" "والدكتور حمدي السكوت" "والدكتور شفيع السيد" "والدكتور يوسف نوفل" وغيرهم ولكن الجديد في هذه الدراسة هو المنهج الذي سارت عليه والهدف الذي تسعى إليه، مما جعل نتائجها تختلف عن نتائج هذه الدراسات في كثير من الجوانب.

هذا المنهج يعتمد على النصوص الروائية وحدها دون الاعتماد على حياة الروائيين وبيئاتهم السياسية والاجتماعية والثقافية أو على دوافعهم النفسية، ولا يعتمد على أقوال الأدباء عن فنهم، فقد ثبت لدى الباحث - بالدراسة — أن كثيرا

كما قاله كتاب الرواية المصرية عن فن الرواية لا يتطابق تماما مع ما أبدعوه، فلم تكن مقدمة هيكل لزينب صياغةً نظرية دقيقة لرواية زينب، ولا مقدمة عيسى عبيد لثريا ولا مقدمة عادل كامل لمليم الأكبر صادقة على روايتيهما كذلك – بل كانت طموحاً نظرياً أو شذراتٍ مقتبسة من كتاباتٍ نقدية غربية، مما يدل على أن الوعي النظري بفن الرواية كان أسبق من الوعي الفني لدى كتّاب الرواية في مصر.

كما أن التعرف على الفن من خلال دراسة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية (وهو المنهج الذي اتبعته أكثر الدراسات التي أرخت للرواية العربية في مصر)غير مجدٍ، لأن الظروف التاريخية أو السياسية أو الاجتماعية لا ترتبط بلونٍ خاصٍ من الفن يتحقق بتحققها، فقد تتشابه الظروف التاريخية أو السياسية ولا يتشابه الفن، وقد يتشابه الفن ولا تتشابه الظروف التاريخية أو السياسية، ومع ذلك فإن الباحث لا ينكر دور الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية على الفنون، ولكنه لا يتخذه أساساً للبحث، لعدم قيامه على قوانين علمية مطردة، ولأنه في أحسن أحواله يعمل على اكتشاف الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية من النصوص، وليس العكس، وهو ما يجعله أقرب إلى علم الاجتماع وعلم السياسةأو التاريخ العام منه إلى التاريخ الأدبي.

كما أن هذا المنهج الذي نسير عليه يَقُوم على أساسٍ وصفي، يُلاحظُ ولا يُوجّه، يَسِيرُ خلفَ الأدباء لا أمامهم، فلم يَدْخُل الباحثُ إلى النصوص الروائية بنظرياتٍ جاهزةٍ عن المذاهب الفنية، ولا افتراضات مسبقة مستنبطة من بيئات ثقافية أخرى كما جرت العادة في النقد العربي الحديث ـ بل حاول استنباط المذاهب الفنية وطرق المعالجة السردية من النصوص ذاتها، عن طريق التحليل والموازنة.

فالتقنيات السردية التي يكتشفها البحث هنا في الرواية المصرية ليست قيما

تجريدية مطلقة تشبه القوانين العامة التي لا تختلف من بيئة لأخرى، والتي يوصف من تجاوزها بالخطأ ومن التزم بها بالصواب، وليست فقط معايير تجريدية مطلقة تحكم النوع الأدبي وفي الوقت نفسه مستنبطة من نماذجه، والتي تشبه القوانين الطبيعية المكتشفة في علوم الطبيعة والأحياء، بل إن البحث يتناول منطقة لم يتنبه لها الدارسون، منطقة بكرا، هي تلك المنطقة التي تقع بين التمثل الفني في النصوص الروائية نفسها وبين الإدراك العقلي التنظيري للفن، بين ما يمارسه الأديب الفنان بالنص وما يمارسه الناقد العالم بالتنظير، فقد استكان النقاد المعاصرون للحل الذي قدمه عالم اللغة السويسري الشهير "فردناند سوسير" للمعضلة الشائكة المتمثلة في العلاقة بين القواعد العامة والاستخدام الفردي للغة، تحت مصطلحي " اللغة " و" الكلام " وحاولوا تطبيق ذلك في وصف العلاقة بين نسقية الأنواع الأدبية وحرية الأبداع، ولم يدركوا أن هناك مسافة كبيرة بين القوانين التجريدية للأنواع الأدبية وبين الإبداع الفني المتمثل في النصوص، وأن اختزال هذه العلاقة في مصطلحي سوسير يلغي الفارق الضخم بين نظام الجملة اللغوية وبين النص، فليس النص جملة ولا كالجملة، بل هو كائن حي فريد، يمكن أن يجمعه مع بعض الكائنات الحية المشابهة له نوع واحد كما يجمع لفظ (رجل) جميع الرجال، أو لفظ (امرأة) كل النساء، لكنه يتميز بخصائص ذاتية تجعله فريدا، ويتمرد على كل تنميط، ويرفض القواعد، لأنه إبداع، والإبداع جمال والجمال تمثل لقيمة الحرية، من هنا كانت هناك منطقة فضفاضة بين مواضعات النوع التجريدية النظرية وتمثلات النص الفنية، هذه المنطقة هي التي تسمى حينا بالإجراءات الفنية في التنفيذ، ومرة تسمى بالأسلوب الفني في العرض، ومرة ثالثة تسمى بالتقنيات الفنية أو التقنيات السردية.

إن العمل في هذه المنطقة البكر يجعل الدراسة الأدبية علما، لكن ليس حسب القواعد اللغوية الجافة، بل حسب منطق الإبداع الفني الذي لا يستغنى فيه عن التذوق، فهي تكشف في النصوص عن الظواهر المشتركة التي تكون بمثابة القانون وفي الوقت نفسه ترصد الخصوصيات المتفردة في كل نص، تصديقا للمقولة التي ترى أن النصوص هي التي تصنع قوانينها.

وفي سبيل ذلك الهدف تَخلَّى هذا البحث عن قصد التقويم، وما وَرَدَ في ثَنَايَاه من عباراتٍ يُفْهَم منها انتقادُ بعض الأعمال فإنما جاء نتيجةً لصعوبة فصل المعنى الوصفي عن المعنى التقويمي في مصطلحات النقد الأدبي وتاريخ الأدب، أو لعدم توافر مصطلحاتٍ نقدية غير تقويمية في التراث النقدي لفن الرواية.

والأسلوب الذي اتبعته في تحليل النصوص يعتمد على تناول النص الأدبي الروائي على أنه كيانٌ واحدٌ مترابط، وأنه يفقد كثيراً من معناه عند تَجْزِئته، بحيث يُتَناوَلُ النص من كل الجوانب الفنية المتعلقة بكل مستوىً من مستوياته وفي صورته الكلية، لأنه وحدة أدبية واحدة تقوم على مجموعةٍ متشابكةٍ من القيم التعبيرية والفنية، بعضها يتعلق بالمستوى اللغوي، وبعضها يتعلق بالمستوى القصصي، وبعضها يتعلق بالبناء الكلي للرواية، و من حيث طريقة تعاملها مع الزمان والمكان وعلاقةُ المجتمع المصور بالبيئة التي تعالج في الرواية وغير ذلك، ومن مجموع هذه القيم التعبيرية والفنية يتبين الأساس الفني الذي قامت عليه هذه الرواية أو تلك.

وقد استعنت في ذلك بأدوات مناهج متعددة في تحليل النصوص دون التقيد بالإطار النظري لأي منها، بل اتخذت منهجا علميا خاصا يتلاءم مع مادة البحث، ويلتزم بشروط البحث العلمي، فقد استعنت مثلا بالمنهج البنيوي في تقسيم النص

إلى مستويات، وفي النظر إلى العمل الأدبي على أنه كيان واحد أو بنية متكاملة، ولم آخذ سائر معطيات النظرية البنيوية لأنها تنكر التطور الفني الذي هو الموضوع الأساسي لهذه الدراسة، واستعنت بالمناهج الأسلوبية في تحليل المستويات اللغوية، لكنني لم أهمل الجانب التركيبي للنص، واستعنت بالدراسات اللغوية والبلاغية التقليدية لكنني لم أغرق البحث في القضايا الجزئية.

مجمل القول أن هذا البحث يحاول الإجابة على سؤالٍ واحدٍ من خلال هذا المنهج، هو: كيف تطورت التقنيات السردية في الرواية المصرية منذ نشأتها حتى البدء في كتابة البحث. وبذلك تتضح حدود المجال الذي تتم فيه الإجابة على هذا السؤال، وتتمثل في النصوص الروائية المصرية.

ولكن قبل بيان الطريقة التي أجاب بها البحث على هذا السؤال من خلال هذا المنهج، تجدر الإشارة إلى أن مصطلح: "تطوُّر" ومصطلح "رواية" لم يستقرا في الدراسات الخاصة بنظرية الرواية بالصورة التي تمكن الباحث من الاعتماد على مفهوم ثابت وواضح لكل منهما، لذلك صدرت البحث بتمهيد حدَّدتُ فيه ما أقصدة من كل مصطلح منهما.

وحسب المفهوم الفني للرواية ـ كما حددته في التمهيد ـ يكون مطلع القرن العشرين هو البدايةُ الزمانيةُ للروايات المصرية "مجال الدراسة"، فلم تشهد الساحة العربية رواية فنية حسب المفهوم الحديث لمصطلح (رواية) قبل هذا التاريخ، ولأن هذه الفترة تعد مرحلة فاصلة بين عهدين في الثقافة العربية عامة، وفي الحياة المصرية خاصة، عهد الانتماء إلى الأمة تحت راية " الجامعة الإسلامية" وعهد الانتماء إلى الوطن تحت شعار " مصر للمصريين "، كما تضافرت آراء النقاد على أن هذه الفترة شهدت ميلاد أولِ رواية مصرية بالمفهوم الفني، أما النهاية فقد حدَّدتُها بسنة

١٩٨٠ أي منذ بدأتُ كتابةَ هذه الدراسة، وهي نهاية موفقة، فقد كانت مرحلة فاصلة أيضًا بين مرحلتين مختلفتين في الفن وفي الثقافة العربية في مصر: مرحلة الالتزام القومي والأدبي ومرحلة الانفتاح الاقتصادي والسياسي والثقافي.

لكن واجهت البحث مشكلة لم يتمكن من التغلب عليها إلا عن طريق استخدام العينات ذلك أن المتتبع للأعمال القصصية التي نُشِرَتْ خلال هذه الفترة - وحَسْبُكَ أنها روايات – تتجاوز الألف، مما جعل من العسير دراسة التقنيات الفنية في هذه الأعمال جميعها دراسة نصية استقرائية شاملة، لأن دراستها على هذا النحو يشتت جهد الباحث، بل يعد ضربا من إضاعة الوقت، مادامت مناهج البحث العلمي تقدم الحلول الميسرة لمثل هذه المشكلات، وتتمثل هذه الحلول في علم الإحصاء، فاختيار نماذج من هذه الأعمال - تمثل كل اتجاهاتها وأنواعها اختياراً قائماً على تقنيات علميةٍ مضبوطةٍ أو قريبة منها - تكفي تماما في مثل هذا البحث،

وقد استُخْدِمتْ طُرُقُ علم الإحصاءِ في اختيار النماذج في العلوم الإنسانية النظرية وأتت بنتائج مقبولةٍ، ومن الأسباب التي دفعتني أيضًا إلى الاعتماد على النماذج او العينات الإحصائية، أن موضوع هذه الدراسة وهو "تطور التقنيات الفنية" تغني فيه الرواية الواحدة عن شبيهاتها، سواءً في تمثيل المرحلة الزمانية أم في تمثيل الاتجاه الفني، لأن المراد من التحليل هو الكيفُ وليس الكم، فأنا لم أعمد إلى قياس درجة شيوع هذه التقنية أو تلك عند هذا الكاتب أو ذاك في هذه الرواية أو تلك – فهذا موضوع بحوث أخرى- لكنني عمدت إلى رصد تاريخ ظهور التقنيات السردية في النصوص الروائية وكيفية استخدامها وكيفية تطورها، سواء أكانت هذه التقنيات مبتكرة أم مقتبسة، ومن ثم فإن الانتقاء عن طريق أخذ العينات ربما يكون أكثر دقةً في مثل هذه الحال من الاستقصاء، ذلك لأنها تقدِّم

النماذج المُمثلة لكل مرحلةٍ أو لكل اتجاه بشكل متوازن ودون تحيّزٍ لروايةٍ دون أخرى أو لكاتب دون آخر.

وأولُ خطوةٍ كان عليّ أن أقومَ بها حسب هذا المنهج الإحصائي أن أُعِد قائمة بأسماء الروايات التي أريد الاختيار منها، أي أن أجهز ما يعرف في علم الإحصاء بـ(المجتمع) وعندئذٍ لجأتُ إلى القوائم التي أُعدَّت للروايات المصرية وهي: قائمة دار الكتب المصرية، وقائمة الدكتور صبري حافظ عن الفترة من ١٨٦٧م حتى ١٩٦٩م في مجلة الكتاب العربي في يوليو سنة ١٩٧٠، وقائمته – أيضًا – عن الفترة من ١٩٧٠ حتى سنة ١٩٨٠ في مجلة فصول المجلد الثاني، العدد الثاني يناير فبراير مارس سنة ١٩٨٢، وقائمة الدكتور عبد المحسن طه بدر في ذيل كتابه "تطور الرواية العربية في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨) "عن الفترة من سنة ١٨٧٠م حتى سنة ١٩٣٨، وقائمة الدكتور طه وادي في كتابه "مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية (١٩٠٥ – ١٩٥٢) عن الفترة من سنة ١٩٠٥ حتى سنة ١٩٥٢.

ومن هذه القوائم جميعها أعددت قائمة شملت الأعمال التي قيل أنها روايات حتى سنة ١٩٨٠ رتبتها حسب صدور الروايات، ولكنني بعد الاطلاع على عددٍ كبيرٍ منها تبيّن لي أن كثيراً من هذه القوائم وبخاصةٍ قوائم دار الكتب المصرية وقائمتي د. صبري حافظ لا يمكن الاعتماد عليها، ذلك لأنها جمعت بين دفتيها كثيراً من الأعمال التي لا تنتمي إلى الرواية، وإنما وُضِعَت في القوائم لشبه عناوينها بعناوين الروايات، مثل كتاب "العيون الزرق" لمحمد محمد يوسف العمروسي (١٩٤١)، وهو مجموعة قصص قصيرة، وكتاب الشرف لحسن أحمد دعبس (١٩٤٣) وهو كتابٌ في الوعظ، ومثل كتاب المعزّ لدين الله الفاطمي لإبراهيم جلال (١٩٤٤) وهو كتابٌ في التاريخ، ومثل "جميلة أميرة الغناء" لكامل محمد

[illegible] وهي مسرحية وليست رواية.

وغيرها كثير من الكتب ومجموعات القصص القصيرة والمسرحيات[1] بالإضافة إلى عددٍ كبيرٍ من الروايات المفقودة التي لم أجد لها أثراً إلا في هاتين القائمتين مثل "حب في الجامعة" لمحمد محمد حكمت و"أي شيء" لعاطف نصار "وغيرهما".

ومن جانب آخر فإن هذه القوائم تحتوي كثيراً من الأعمال القصصية الطويلة التي لا ينطبق عليها مصطلح "رواية حديثة" بالمفهوم الذي حدَّدْتُه في التَّمْهيد"[2].

لذلك أعْدَدْتُ قائمةً منقحة بالروايات المصرية الحديثة رتَّبْتُها حسب صدور الروايات.

أما الخطوة الثانية فكانت اختيار الطريقة الإحصائية الملائمة التي يمكن عن طريقها اختيار النماذج التي تمثّل كل طَوْرٍ من أطوار الرواية المصرية، وكلَّ اتّجاهٍ فني داخل كل طور، وَوَجَدْتُ أن أكثر الطُّرق ملاءمةً هي: "المعاينة الطبقية ذات

---

(1) أمثال: "الشَّرف "لحسن أحمد دعبس"، و"ربيع الحياة": لمحمد توفيق لطفي، و"العاصية" لأحمد الصاوي محمد، و"دموع التوبة" لصوفي عبد الله، و"ابتسامة ودموع" لمحفوظ عبد العال غانم، و"الصدفة العذراء" لمحمد زكي عبد القادر، و"حادث النّصف متر" لصبري موسى، و"الغانية" لنجيبة العسال، و"عبد الشيطان" لمحمد فريد أبو حديد. وكلها إما كتب أو مسرحيات أو مجموعات قصصية قصيرة.

وأمثال "نائب عزرائيل ليوسف السباعي"، و"ربيع الحياة لمحمد توفيق لطفي"، و"الخادمة" لمحمد السباعي لأنها قصص قصيرة وليست روايات.

([illegible]) أمثال قصص حسن رشاد الطويلة، ولبيبه هاشم وحسين شوقي وغيرها لعدم تحقق صفة الواقعية فيها.

المراحل المتعددة"[1].

وحَسْب هذه الطريقة كان عليّ أن أُقسّم الرواياتِ المصرية إلى مجموعاتٍ ذات طابع زمانيٍ وفنيٍ أو التي تنتمي لمؤلف واحد، ولكنّ هذا التقسيمَ لم يكن يسيراً فلم تكن لديَّ معاييرُ دقيقةُ تحدِّد السنواتِ التي تُعدّ فَواصلَ بين الأطوار الفنية في الروايات المصرية، ولم تكن لديَّ معايير فاصلةٌ في تحديد الاتجاهات الفنية للروايات داخل كل مرحلةٍ، ذلك لأنني لم أعتمد الأحداث التاريخية أو الظروف الخارجية أساساً للبحث، لهذا لجأتُ إلى طريقةٍ معروفةٍ في علم الإحصاء وهي طريقة "الاستكشاف" وتقوم على اختيار مجموعةٍ من الروايات بطريقةٍ عشوائيةٍ بحيثُ لا تُترَكُ فترةُ زمنيةُ طويلةُ دون اختيارٍ، ومن خلال هذه الروايات يمكن معرفةُ المعالم التي تحدد فترات التطور، قمتُ بذلك واستعنتُ بالدراساتِ التي تَناولتْ تطورَ الرواية المصرية أمثال دراسات الدكتور "عبد المحسن طه بدر" والدكتور أحمد هيكل" "والدكتور طه وادي" "والدكتور شفيع السيد" وغيرها، واستطعت بهاتين الوسيلتين الانتهاء إلى نتيجتين:

الأولى: أن الرواية المصرية- بل العربية ـ حسب المفهوم الفني الذي ارتضيته بدأت فعلا برواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، فهي كما يقول عنها يحي حقي بمثابة الأم للرواية العربية، وأن المحاولات السابقة عليها أمثال تخليص الابريز للطهطاوي وعلم الدين لعلي مبارك وحديث عيسى بن هشام للمويلحي وغيرها لم تكن إلا إرهاصات ومقدمات بالنسبة لها.

ثانيا: يمكن تقسيم الروايات المصرية التي جاءت بعد زينب ـ حسب هذا

---

(1) رجع د. أحمد عبادة سرحان "العينات"، من ص ١٩٧ حتى ص ٢١٤ .

الاستطلاع الأولي - إلى خمس مجموعاتٍ تُعدُّ بمثابةِ الأطوار الزمانيةِ وهي:

١- الفترة من سنة ١٩١٤م حتى سنة ١٩٣٨م

٢- الفترة من سنة ١٩٣٩م حتى سنة ١٩٤٤م

٣- الفترة من ١٩٤٥م حتى سنة ١٩٥٧م

٤- الفترة من سنة ١٩٥٨م حتى سنة ١٩٦٧م

٥- الفترة من سنة ١٩٦٨م حتى سنة ١٩٨٠م.

ثم افترضت أن الرواياتِ التي صدرت في فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ متشابهةٌ بعضَ التشابه في التقنيات الفنية.

هذا عن التقسيم الزماني، وهناك تقسيمٌ آخر له علاقةٌ بالناحية الفنية، وهو تقسيم الروايات حسب المؤلفين، إذ يمكن الإدعاء بأن الروايات التي أنشأها مؤلفٌ واحد في فترةٍ زمانيةٍ واحدةٍ متشابهةٌ في تقنياتها الفنيةِ، لذلك وضعتُ الأعمال التي ألّفها كلّ كاتبٍ في وحدةٍ مستقلةٍ في كل مرحلة زمانية من المراحل السابقة.

وهكذا أصبح لديّ نوعان من الوحدات إحداهما تنتمي إلى المرحلة الزمانية والثانية تنتمي إلى المؤلف، ولما كان هناك من المؤلفين من لم يكتب سوى روايةٍ واحدةٍ فحسبُ كالعقاد، ومنهم من كتب روايتين مثل هيكل، أو ثلاثاً أو أربع روايات، ومنهم من كتب خمس روايات أو أكثر فإن الأمر لابد أن يختلف، أما الروايات المفردة فلم يعتدّ بها البحث لأنها — عادةً — لا تُضِيفُ تقنياتاً فنيةً جديدةً، بل أكثرها تجاربُ غالبًا ما يقلّد فيها مؤلفوها أعمالاً روائية مشهورةً، ما عدا روايات المرحلة الأولى لأنها تعتمد كلها على التجارب.

وأما النوعان الآخران فقد اخترت الرواية الأولى والأخيرة في كل فترة زمانية

لكل كاتب له خمس روايات أو أكثر، وتكرر ذلك معه في كل فترة، واخترت الرواية الأولى فقط من كل فترة لكل كاتب له روايتان أو ثلاث أو أربع روايات ما عدا روايات المرحلة الأولى فإني لم أتبع الطريقة السابقة فيها بل قُمت بدراستها جميعاً، وباختيار اتجاهاتها بطريقة عمدية، وذلك لقلتها ولأهميتها، وبعد قراءة الروايات المختارة[1] وجدت أن بعضها متشابه في التقنيات التي يقوم عليها إلى درجة كبيرة، ولذلك فإنني رغم دراستها كلها اخترت من كل مجموعةِ النماذج التي تمثل كلَّ أشكالها، بحيث تمثِّل كلُّ روايةٍ مختارةٍ شكلاً خاصاً، وهذه الروايات هي التي تناولها البحث بالعرض والتحليل[2].

ووجدتُ أنّ التقسيم الزمانيّ السابقَ للروايةِ المصرية إلى خمس مراحل، وهو التقسيم الذي استنبطته من العينة الاستطلاعية الأولية العشوائية، ليس دقيقاً فلم أجد فارقاً كبيرًا في التقنيات الفنية بين بعض روايات المرحلة الثانية (١٩٣٩–١٩٤٤) وروايات المرحلة الثالثة (١٩٤٥–١٩٥٧) ولم أجد – أيضًا – فارقًا كبيرًا في التقنيات الفنية بين روايات المرحلة الرابعة (١٩٥٨–١٩٦٧) وروايات المرحلةِ الخامسةِ (١٩٦٨–١٩٨٠) بل هي من الناحية الفنية مجرد امتداد لها، وبذلك لا يكون هناك اختلاف كبير من الناحية الفنية بين ما درج النقاد على تسميته بجيل السبعينيات وبين ما أطلقوا عليه جيل الستينيات، لأن هؤلاء النقاد اعتمدوا على التحولات السياسية والأحداث الخارجية في هذا التقسيم.

أصبح البحث إذن يعتمد على تقسيم الرواية المصرية ثلاثة أطوارٍ فقط جَعَلْتُ كلَّ طَوْرٍ منها باباً: الطور الأول ويتناول التقنيات السردية للرواية المصرية في طور

---

(١) هذه الروايات ١٢٠ رواية.

(٢) هذه الروايات ٣٢ رواية .

النشأة من سنة ١٩١٤ حتى سنة ١٩٣٨، والثاني يتناولها في طور النضج، من سنة ١٩٣٩ حتى سنة ١٩٥٧ والثالث في طور التجريب، من سنة ١٩٥٨ حتى سنة ١٩٧٠م. وهذا التحديد بالسنوات ليس تحديداً قاطعاً بل هي مجرد إشارات لأن الاتجاهات الأدبية لا تظهر أو تختفي فجأة، فهذه السنوات مستخدمة للتقريب فحسب، وكل اتجاه منها كان له مقدمات وإرهاصات تسبق ظهوره، وتبقى له آثار بعد زوال سيادته.

في الباب الأول الذي تناولت فيه الطور الأول وجدتُ أنه يقوم "على ثلاث مجموعات من التقنيات الفنية"

أولها: تمثله روايات ثلاث هي: (زينب) لهيكل، و (دعاء الكروان) لطه حسين و(حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين، وأطلقت على هذا الاتجاه: "رواية العبرة"(١) لأنها تأثرت بالقصص العربية التي كانت العبرة أبرز المظاهر التي حكمت صياغتها.

وثاني مجموعات هذه المرحلة تمثلها روايتا (الأيام) و(أديب) لطه حسين ورواية (إبراهيم الكاتب) للمازني، ورواية (سارة) للعقاد، وأطلقت على هذه المجموعة "رواية السيرة" لغلبة عنصر السيرة الذاتية أو الغيرية عليها، ولاقتفائها أثر هذا النوع من القصص العربية والغربية، وجعلت هذه المجموعة فصلاً ثانياً.

وثالث مجموعات هذه المرحلة الأولى تمثلها روايتا (عودة الروح) و(يوميات نائب في الأرياف) "لتوفيق الحكيم"، وأبرز عنصر في هاتين الروايتين هو الموقف

---

(١) أقصد برواية العبرة هنا الروايات المتأثرة بالشكل التقليدي للقصص الوعظية العربية والتي تساق فيها القصة للعبرة أو الموعظة، وقد التقى هذا التيار بالتقنيات الرومانسية وتفاعل معه لأنه مثله ذاتي وعاطفي وتعبيري.

الذي اتخذه الكاتب من الأحداث والأشخاص، فهو يصورها من زاويته الفكرية ومذهبه الأيدويولوجي، لذلك أطلقت عليها "رواية الموقف" وجعلتها الفصل الثالث.

ولما كانت روايات هذا الطور بمجموعاتها الثلاث تشترك في أنها هي التي مهدت لفن الرواية المصرية بل العربية جعلت عنوان هذا الباب: "التقنيات السردية للرواية المصرية في طور النشأة ".

أما الباب الثاني فيمثل مرحلة النضج والازدهار في الرواية المصرية ووجدت أنه يقوم على ثلاث مجموعاتٍ أيضًا، كلُّ مجموعة منها تقوم على تقنيات سردية تعد امتداداً وتطوراً للمجموعة المشابهة لها في الطور الأول وجعلتُ كل مجموعةٍ منها فصلاً.

الفصل الأول: وتعد امتدادا لرواية العبرة التي مر الحديث عنها في المرحلة الأولى، وإن كانت الرومانسية قد غلبت عليه مع قدر غير قليل من الواقعية، وتفرعت روايات هذا النمط إلى اتجاهات أربعة تمثلها رواية، قنديل أم هاشم ليحيى حقي ذات الطابع الإصلاحي الحضاري وروايتا عبث الأقدار لنجيب محفوظ وأحمس بطل الاستقلال لعبد الحميد جودة السحار اللتان اتخذتا من التاريخ الفرعوني موضوعا لهما "ولقيطة" لمحمد عبد الحليم عبد الله ذات الطابع العاطفي، وهي روايات غلب عليها الطابع الرومانسي

الفصل الثاني: وتمثله رواية "السراب" لنجيب محفوظ وهذا النمط رغم أنه يعد امتدادا لروية السيرة عند المازني والعقاد غير أن نجيب محفوظ عالج رسم الشخصية بطريقة افاد فيها من نظريات التحليل النفسي ومن الروايات السيكولوجية الغربية، ولذلك أطلقت على هذا الفصل " الرواية السيكولوجية".

أما الفصل الثالث: فهو الذي تحققت فيه الواقعية بمعناها الفني الخالص الواقعية الوصفية التحليلية وتمثله "شجرة البؤس" لطه حسين، و"الثلاثية لنجيب محفوظ، ثم الواقعية الاشتراكية وتمثلها روايات"مليم الأكبر" لعادل كامل و"أيام الطفولة" لإبراهيم عبد الحليم و"الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي ثم الواقعية النقدية وتمثلها رواية"القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ.

وروايات هذا الطور الثاني تشترك في أن أكبر مظهر فيها الواقعية والبناءُ المحكم، والنضج الفني، لذلك أطلقت على هذا الباب: "مرحلة النضج"

أما الباب الثالث، الذي يقوم على المرحلة الثالثة فالروايات فيه تتخذ ثلاثة اتجاهات:

الأول: الرواية الثورية تمثلها روايتا "الجبل" لفتحي غانم، و "في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس.

الاتجاه الثاني: وهو الذي يستخدم تقنيات الرواية النفسية عن طريق استخدام أسلوب تيار الوعي ويمثله رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، ورواية "حزة الطيب" لمحمد جلال، ورواية "الحداد" ليوسف القعيد.

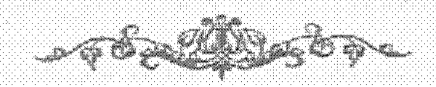
أما الاتجاه الثالث:تظهر فيه تقنيات رواية الأقنعة مثل استخدام الفن التشكيلي بوصفه قناعاً في رواية "أحزان نوح" لشوقي عبد الحكيم، ورواية حمام الملاطيلي لإسماعيل ولي الدين،أو استخدام تقنيات الرواية الجديدة بوصفه قناعًا كما في رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم.

أو استخدام تقنيات رواية العبث كما في رواية "لعبة القرية" لمحمد جلال.

وأكبر مظهر قامت عليه روايات هذا الطور – كما سبق القول هو التجريب – لذلك جعلته بعنوان: "الرواية المصرية في طور التجريب ""

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمثيل بالروايات السابقة ليس معناه أنها الروايات الأجود، بل الروايات التي تتضح فيها المظاهر المعبرة عن التقنيات السردية لهذه المرحلة، وليس إغفال روايات روائيين كبار من أمثال محمد تيمور ويوسف السباعي وغيرهم أنهم لم يشاركوا في تطور التقنيات الفنية بل لأن الروايات التي ذكرتها في الدراسة مجرد شواهد لعرض النتائج التي كانت ثمرة لدراسة العينة المختارة، ومنها روايات هؤلاء الأعلام.

وبعد فإنني أرجو أن يكون هذا العمل نافعا، وأن يكون الجهد الذي بذل فيه محمودا مأجورا، وأن يحظى لدى المخلصين للعلم بالقبول، وأن ينال صاحبه حظا من أجر المجتهدين، والله يهدي السبيل.



تمهيد

استُعْمِل مصطلح (التطوُّر) في مجال الدراسات الفنية ليدُلّ على: "أن عمليةً واسعة النِّطاق من التغيُّر التكيُّفي التّراكُمي المُعَقَّد قد حدثت في نِطاق الفنون ولا تزال تحدث[1]" واستعمل المصطلح في مجال تاريخ الأدب بمفهوم قريب من ذلك، بحيث لا يعني أن التطور هو العمليةُ الوحيدةُ أو الغالبةُ في الفنون و الآداب، ولا يعني أن الفنون أو الآداب تتقدّم أو تتحسن أو تنمو بصورة واحدةٍ أو في اتجاه واحد أو تخضع في تطورها لقانون واحد أو لسبب واحد، ولا يعني –أيضًا– أنها في كل البيئات على نظام واحد أو أنها سوف تستمر في المستقبل [2]. فالكلمة لا يقصد منها في هذا المجال سوى الحركة التي تُنْتِجُ تغيراً أو تؤدي إلى نوعٍ جديدٍ دون مساسٍ بالوحدة الأولى [3].

ومع ذلك فإن القول بالتطور في الرواية المصرية أو في الآداب عامة لا ينفي حقيقة أن لكل عملٍ أدبي بديعٍ خصوصيته وتفرده، ولا يعني أن العمل الفني أو الأدبي الجديد يُلغي الأعمال القديمة أو يبطل التقنيات التي قامت عليها- كما هو الحال في تطور العلوم، وكما يذهب بعض من منكري التطور في الأدب - [4].

---

(1) توماس مونرو "التطور في الفنون" ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين، ج٢ ص٢٣ .

(2) راجع المرجع نفسه، ص ٢٣ .

(3) راجع مادة "تطور" في معجم العلوم الاجتماعية "اليونسكو" ط الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(4) من المنكرين لمبدأ التطور دبليو بي كر W. P. Ker وتي إس إليوت وشوبنهور وفورستر (راجع أوستن وارين ورينية ويليك، نظرية الأدب، ص ٣٣٦) .

أما التقنيات السردية التي هي موضوع هذا التطور فهي الأسس الفنية التي استخدمها الروائيون في إنجاز رواياتهم، ومن ثم فإن البحث عنها ينبغي أن يكون في النصوص الروائية ذاتها وليس في أمور خارجية، ومع ذلك نجد بعض الباحثين يعزوها إلى عوامل ثقافية خارجية، يقول أحد هؤلاء الباحثين: "إن الأسس التي تنطلق منها ظاهرةٌ إبداعيةٌ فنية إلى الوجود هي أسس ثقافية"[1]. وبعضٌ آخر من الباحثين جعلها ذات طابع اجتماعي أو نفسي[2]، وهذا يعني أن هؤلاء الباحثين يرون أن الأسباب الاجتماعية والدوافع النفسية هي التي تعمل على خلق الظواهر الفنية الجديدة أو تؤثر في بناء العمل الفني، ونتيجة لذلك فإن أكثر المتحدثين عن تقنيات فن الأدب لا ينطلقون من النصوص الأدبية ذاتها، وإنما ينطلقون من جوانب مختلفة غير أدبية: "فكرية، أو اجتماعية أو نفسية، وينتهون في نهاية المطاف إلى نظريات فلسفية، يستندون فيها إلى أقوال الأدباء أو إلى فلسفاتهم أو إلى دراسة مجتمعاتهم ونفوسهم وطفولتهم أو إلى المسودات التي سطروا فيها أفكارهم الأولية للعمل الأدبي.

ولكن هذا البحث الذي نعالج فيه قضية تطور التقنيات السردية للرواية المصرية لا يستنبط التقنيات من النظريات الجمالية المكتوبة أو من الفلسفات الاجتماعية أو الثقافية المسبقة بل من العمل الفني ذاته، فمذهب النص الأدبي

---

(١) سامي خشبة "جيل الستينات في الرواية المصرية" فصول، المجلد الثاني العدد الثاني سنة ١٩٨٢.

(٢) من ذلك:الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية لمصري حنورة، وعبارات وردت في كتاب التفسير الاجتماعي للأدب لسيد ياسين، ومثل عبارات وردت في مقال سامي خشبة عن "جيل الستينات في الرواية المصرية" في مجلة فصول جـ٢ عدد ٢ وغيرها.

وفلسفته الفنية ينبغي أن يستنبطا من النص فحسب، ذلك لأن الأديب إذا استطاع أن يصوغ نظريته في مقال مباشر عن الفن فإن ذلك يعد رأياً للأديب ينتمي إلى "علم الجمال" أو النقد الأدبي ولا ينبغي أن يُحَكِّم على أدبه من خلال هذا الرأي دون بحث، فقد يكون للأديب نظرية في الجمال لم يستطيع تحقيقها في فنه، وقد يكون ذا مذهبٍ متميزٍ في فنه ولكنه لا يستطيع أن يصوغ مذهبه هذا صياغةً علميةً تخاطب العقل، كما أن المذاهب الاجتماعية والظروف النفسية قد تكون ساحة لنماذج مختلفة وربما متعارضة من الأعمال الفنية والأدبية. ولذلك لا يوجد قانون فني صارم يحتم ظهور أشكال فنية معينة عند توافر ظروف اجتماعية أو ثقافية أو نفسية معينة، فقد تتشابه الظروف ولا يتشابه الفن، وقد يتشابه الفن ولا تتشابه الظروف.

من أجل ذلك توفرت هذه الدراسة في بحثها عن تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية الحديثة على النصوص ذاتها ولم تول أقوال الأدباء أو حياتهم أو التيارات الثقافية السائدة أو مجتمعاتهم عناية كبيرة إلا في بعض الجوانب التفسيرية التي توضح هوية هذه التقنيات، على الرغم من أن الباحث لا ينكر التأثير الذي تحدثه هذه الجوانب في التقنيات السردية، غير أن ذلك لا يمكن إدراكه إلا بعد اكتشاف هذه التقنيات من النصوص، ولذلك فإن آلان روب جرييه يقول: "إن الكتاب هو الذي يخلُق لنفسه قواعدَه الخاصة به"[1] ويقول: "والوعي النقدي الذي يتميز به الروائي لا يفيده إلا على مستوى الاختيارات، وليس على مستوى تعليل هذه الاختيارات"[2]

---

(١) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ص٢١ .

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٣ .

ودراسة تطور التقنيات السردية للرواية المصرية الحديثة بهذا المفهوم السابق لا يعني سوى رصد حركة التطور التي حدثت في هذه التقنيات، من خلال النصوص الروائية ذاتها، أي من خلال تطور فن الرواية نفسه، لذلك أصبح البحث ـ كما سبق القول ـ يدور حول الإجابة على سؤال واحد هو: كيف تطورت التقنيات السردية في الرواية المصرية الحديثة؟

ولكن هناك اختلافاً بين الباحثين — لَمّا يَنْتَهِ بعد — حول المقصود بعبارة الرواية الحديثة، فالمتتبع للكتابات النقدية حول الفن القصصي في مصر منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى اليوم، يجد أن كلمة رواية قد أُطلقت بعد تحولها عند مدلولها القديم[1] على أنواع مختلفة من الفنون القصصية، فكانت تطلق على القصة الطويلة عمومًا أيا كان نوعها، وعلى المسرحية[2]، وعلى قصص الغرائب، والقصص الخرافية، وعلى القصص الملحمية وعلى السير والتاريخ، وعلى الملاحم الشعرية والقصص القصيرة.

ولعل هذا كان نتيجة لعدم وضوح الأسس التي ينبني عليها فن الرواية في أذهان هؤلاء النقاد، ومما يدل على ذلك اختلافهم حول بعض القضايا الأساسية المتعلقة بالرواية، فبينما يرى فريق منهم —مثلاً— أن الرواية العربية وليدة القرن التاسع عشر أو العشرين[3]، يرى فريق آخر أنها تضرب بجذورها في أزمنة موغلة في

---

(١) كانت الكلمة تعني حَمْلَ الحديث والشِّعرِ والأخبارِ مِن السّلف إلى الخلف إلى جانب معانٍ أخرى.

(٢) راجع د. أحمد إبراهيم الهواري "مصادر نقد الرواية في مصر".

(٣) د. عبد المحسن طه بدر "في الرواية العربية" مجلة الشهر مارس سنة ١٩٦٠.

القديم حيث القِصصُ التي جمعها وَهْبُ بنُ مُنَبِّه وَعبيْدُ بنُ شَرْيَةَ الجُرْهُمِي[١]، بل إن معظم الكتاب يطلقون الكلمة على قصص يرجع تاريخها إلى الأسرات الأولى من العهد الفرعوني في مصر[٢].

ولم يكن هذا الاختلاف مجرد تعدد لوجهات نظرأصحابها حول نشأة الرواية فحسب، بل كان اختلافاً نابعًا في الحقيقة من عدم تحديد الماهية والمقصود من لفظ الرواية، حتى إننا نجد ناقديْن معاصِرَين متشابِهَيْ الثقافة يطلقان كلمة رواية على نوعين متناقضين من القصص، فأحدهما يقول: "والرواية هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وهي ترتبط بالنزعة الرومنتيكية والفرار من الواقع وتصوير البطولة الخيالية، وفيها تكون الأهمية للوقائع"[٣] وأما الآخر فيقول: "إن الرواية باعتبارها مصطلحاً فنياً يطلق على قالب أدبي محدد الخصائص حديث النشأة نسبياً لا يعود في القدم إلى أبعد من القرن الثامن عشر. . ."[٤] والوجوه التي يختلف فيها هذا النوع الجديد من الإنتاج الأدبي والذي نطلق عليه في النقد اسم "رواية" عن القوالب القصصية التي كانت معروفة قبله يمكن أن تُلخَّص في عبارة واحدة هي أن هذا النوع الجديد كان يمتاز بسمة الواقعية"[٥]. وقد تأثرت أحكام النقاد وتضاربت أحياناً حول النص الواحد نتيجة لذلك الإبهام الاصطلاحي، وذلك لعدم معرفتهم أين يبتدئ الفن الروائي وأين ينتهي[٦].

---

(١) فاروق خورشيد "في الرواية العربية".

(٢) حسن حافظ في ترجمته لكتاب "روايات وقصص مصرية" جوستاف لوفيفر.

(٣) د. عز الدين إسماعيل " الأدب وفنونه، ص ١٧٢.

(٤) د. محمود الربيعي مقدمة "تيار الوعي في الرواية الحديثة"، ص ٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٧.

(٦) راجع المقالات التي جمعها د. أحمد إبراهيم الهواري بعنوان "مصادر نقد الرواية العربية في مصر".

ويبدو أن مصطلح "رواية" لم يحظ في الآداب الغربية أيضًا بتعريف جامع مانع متفق عليه، على الرغم من الكم الهائل من الكتب والمقالات التي ألفت حول نظرية الرواية في الغرب، فدائرة المعارف البريطانية –مثلاً– تعرفها بأنها: "كتابة نثرية تصور الحياة" وترى أنه ليس لهذا المصطلح استخدام محدد في اللغة الإنجليزية، وأن هذه الكلمة Novel استخدمت منذ القرن الثامن عشر لتحل محل كلمة رومانس Romance وأن الفرق بين الكلمتين لم يكن محدداً(١).

ويقول كاتب آخر: "على أن كلمة (رواية) ظلت – مع ذلك – غير واضحة تماماً فأين الحد الدقيق الذي يفصل ما بين القصة الطويلة والرواية؟ ثم إن هناك فراغاً فسيحاً قد تطغى فيه الذكرياتُ الشخصية والأسانيدُ والتأملاتُ الفلسفية والاجتماعية على صلب الرواية نفسها، وقد تتولد من ذلك أخلاطٌ طريفةٌ شائقةٌ من الأدب وعجالات صحفية يكون الاستغناء عنها خطأً في بعض الأحيان(٢).

وينقل فورستر تعريف كاتب فرنسي يدعى: "إم. إبيل شيفالي" للرواية يقول فيه: إنها "قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين" ثم يضيف فورستر: "وهذا يكفي لنا بل ربما أضفنا أن هذا الامتداد يجب ألا يقل عن خمسين ألف كلمة، فكل عمل خيالي بالنثر يزيد على خمسين ألف كلمة سيعد رواية"(٣)

ويعرّفها ناقدٌ آخر بأنها: "ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع مادتها إنسان في المجتمع، أحداثها نتيجة لصراع الفرد – مدفوعاً برغباته ومُثُله – صراعِه ضد الآخرين، وربما مثله أيضًا، وينتج عن صراع الإنسان هذا للملاءمة

---

(1) Encyclopaedia Britannica. Volume 16

(٢) مقدمة بانكو لافرين لكتاب: "تعريف بالرواية الروسية" ترجمة مجد الدين حفني ناصف.

(٣) إ. إم فورستر "أركان القصة" ترجمة كمال عياد، ص ٨.

بينه وبين مجتمعه أن يخرج القارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الإنسانية"[1] ويعرفها آخر بقوله: "إن الرواية بمعناها الصحيح ليست إلا تاريخاً خيالياً للمغامرات في الحب، كتبت كتابة نثرية فنية للهو القراء ولذتهم"[2].

ولم يكن هذا الاختلاف حول مدلول هذا المصطلح ناشئاً من فراغ، بل هناك أسباب منطقية لذلك، منها ما يرجع إلى تاريخ هذا الشكل الأدبي من ناحية ومنها ما يرجع إلى طبيعته من ناحية أخرى:

فلم يكن للرواية بل للقصة بوجه عام تراث نقدي كلاسيكي في الغرب يحدد قواعدها وأصولها كما هو الشأن بالنسبة للأدب المسرحي[3]، بل إن النقاد الأوربيين حتى القرن التاسع عشر لم يدركوا الرواية على أنها عمل فني مثل القصيدة[4] كما أن الشكل الروائي نفسه ذو طبيعة مرنة يرفض القيود ويسرع في التحرر من القوالب[5] مما يجعله فنًا منفتحًا من كل الجهات، فالرواية كما يقول فورستر: "كتلة ضخمة غير منظمة ولا توجد جبال يمكن تسلقها إليها، ولا مراق "مقدسة يهبط منها الوحي"[6]

وبعد. . فإنه لا يضير الرواية ألا يكون لها تعريف جامع مانع — بل إن ذلك

---

(1) هذا التعريف للأستاذ دويريه، راجع د. فاطمة موسى (بين أدبين: دراسات في الأدبين العربي والإنجليزي)، ص١٢ .

(2) (نظرية الأنواع الأدبية) ليبي فانسيه ترجمة د. حسن عون، ج٢ ص١٢٧ .

(3) راجع د. عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، ص ٢٠٨ .

(4) راجع د. فاطمة موسى بين أدبين، ص ١٢ .

(5) راجع مقدمة د. إنجيل بطرس سمعان لكتاب "نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي"، ص٦ .

(6) إ. إم فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد، ص ٨ .

ميزة لها "فأي فن إبداعي حقيقي يستعصي بطبيعته على التعريفات الجامعة المانعة ويأبي أن تحتويه أية قوالب جامدة"[1] فضلاً عن أن النوع الأدبي عمومًا لا يمكن أن يكون إطارا متصلبا أو حدودا لا يمكن تجاوزها، بل هو مؤسسة مرنة من الأعراف الجمالية[2] تتمرد النصوص الإبداعية فيه دائمًا وتخترق فيه الحدود وتتداخل الأنواع.

ومع ذلك فإن كل هذا لا يمنع من تبيان المقصود بمصطلح "الرواية " في بحث استَهْدَفَ لمثل هذا الموضوع، بل إن تحديد المفهوم ضرورة، حتى يكون البحث مبنياً على قاعدة أو أساس.

على أن "تبيانُ المقصود بمصطلح رواية " ليس ملجئاً إلى التعريفات على كل حال، فهناك عدة علامات من الممكن للباحث أن يسترشد بها في التوصل إلى هذا الهدف، منها ما يتعلق بطبيعة الرواية، ومنها ما يتعلق بطبيعة المحاولات التي بذلت لتحديدها وبيانها: فأما ما يتعلق بطبيعة الفن الروائي:

فأول ما ينبغي إدراكه أن أسلوب الرواية غير محدد تماماً، فأسلوب الملحمة والأسلوب الغنائي والخطابي وأسلوب التاريخ كل هذه الأساليب من الممكن أن يدخل فيها ويحويها ثوب الرواية الفضفاض، ذلك لأن الرواية كما يقول فورستر: "من الأراضي الزلقة في الأدب ترويها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحياناً فتصبح مستنقعاً."[3]

وثانيها أن قالب الرواية مرن سريع التطور والتحول، لذلك فإن محاولات تعريف هذا الفن وتحديده بقواعد ثابتة عمل عديم الجدوى، لإمكان انطباق

---

(١) راجع صبري حافظ "الخصائص البنائية للأقصوصة: فصول عدد ٤ ج ٢ .

(٢) راجع نظرية الأنواع الأدبية لبس فانسيه، ص ٢٩٥ .

(٣) إ. إم فورستر "أركان القصة" ترجمة كمال عياد، ص ٨ .

التعريف على نتاج نصوص روائية في مرحلة زمانية أو بيئة حضارية دون أخرى.

ونتيجة لهذا فإن بعض الباحثين لجأوا إلى وسائل أخرى –غير التعريف– لبيان المعنى المحدد من المصطلح. أو لتحديد الأسس والمقومات الخاصة بالرواية بمفهومها الحديث.

وأشهر تحديد لمفهوم الرواية على هذا النحو هو ذلك الذي يحاول إيجاد علاقة بين هذا الفن الجديد – وبين أعمال ثلاثة من أعلام الفن القصصي – في إنجلترا هم "دانيال ديفو ١٦٦٠–١٧٣١"، "وصامويل رتشارد سون ١٦٨٩–١٧٦١" "هنري فيلدنج ١٧٠٧–١٧٥٤" – ويربطون بين هذه الأعمال وبين البنية الاجتماعية للطبقة البورجوازية التي ظهرت وكان لها السيادة وقت ظهور هذه الأعمال، فقد رأى بعض النقاد أن هناك علاقة وثيقة بين نوعية التفكير المادي الحسي العقلي عند هذه الطبقة وبين البناء الروائي العقلي الواقعي الذي اتسمت به الرواية وتميزت به عن الإنتاج السابق عليها، هذا الإنتاج السابق على الرواية هو الذي كان –حسب وجهة نظر هذا الفريق– يلائم تفكير الطبقة الأرستقراطية ومزاجها[1].

ومن الباحثين من جعل همّه ما في الرواية ذاتها من أركان، مثل الحكاية والشخصيات والحبكة. . . . الخ، وحاول هذا الفريق بيان النوع الروائي عن طريق العناصر التي يحويها[2].

---

(١) يكاد يجمع مؤرخو الرواية الإنجليزية على ذلك. راجع موجز تاريخ الأدب الإنجليزي "إيفور إيفانز" ترجمة شوقي السكري، و"نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي" مقالات جمعتها وترجمتها: د. "إنجيل بطرس سمعان"، ونشأة الرواية "لايان وات".

(٢) إ.م فورستر: (أركان القصة)

ومنهم من عمد إلى البنية الروائية ذاتها مبيناً صفاتها وملامحها[1].

إن كل هذه المحاولات لا غنى عنها في سبيل تحديد دقيق لهذا المصطلح، فكل واحد منها يوضح جانبًا من الصورة، ولا ينفرد بتحديدها، فالمحاولة الأولى تعتمد على قرينة خارجية غير ملزمة، وهي إيجاد نوع من العلاقة بين الرواية وبين البناء الاجتماعي والعقلي والثقافي للطبقة المتوسطة، إذ لا يلزم أن تكون الرواية تعبيراً عن الطبقة المتوسطة أو أن تكون الأولى هي السببَ الوحيدَ في نشأتها، أو كونها على شاكلتها، والثانية لا تعرِّف بالرواية تعريفاً ينفي عنها اللَّبس ويُزيل الاختلاط، فليست المكونات التي ذكرها "فورستر" هي كلّ الروايةِ أو كلّ روايةٍ، وليس هناك مانعُ من وجود كلّ ما ذكره من عناصر في قصة لا تَمُتُّ إلى الرّواية بصلة، مما أحوجه في نهاية الأمر إلى اللجوء إلى التعريفات وإلى التصريح بأنه اختار لكتابهِ عنواناً مائعاً[2].

والثالثة تبين الرواية عن طريق خصائص بنيتها وهذه المحاولة أقرب المحاولات جميعاً إلى الصواب إلا أنها لم تفصل بين الرواية والقصة القصيرة وبين الرواية والملحمة[3]، أي بين الأشكال القصصية المتفاوتة. لذلك كان البحث عن وسيلة أخرى لتحديد هذا المدلول ضرورة ملحَّةً، بحيث يُفيد من كل المحاولات السابقة من ناحية ويتلاءم مع حركة هذا الشكل المرن المتطور من ناحية أخرى.

ولَمّا كانت الرواية شكلاً أدبياً فضفاضاً لا يفسح صدره لأنواع أدبية أخرى فقط -كما يحدث بالنسبة للشعر أو للمسرح- وإنما يتسع لألوان غير فنية كالتسلية

---

(١) إدوين موير: (بناء الرواية) ترجمة إبراهيم الصيرفي.

(٢) راجع مقدمة إ. إم فورستر لكتابه (أركان القصة)، مرجع سابق.

(٣) راجع إدوين موير (بناء الرواية) ترجمة إبراهيم الصيرفي.

والتاريخ والتعليم والوعظ وغيرها، بل ربما أخرجته هذه الأخلاط عن الفن تماماً ومن خير وسيلة لتحديده هي البحث عن المُخْتَلِفِ والمتَشَابِه بينه وبين الأنواع الأدبية القريبة منه من ناحية، وبينه وبين الأشكال والأساليب غير الأدبية الأخرى التي يكثر التباسه بها من ناحية أخرى، وهذه الوسيلة القائمة على المغايرة أو المخالفة في تحديد المدلولات ليست بدْعاً في مجال الدراسات الأدبية"[1].

ومن تتبعنا لكثير من الروايات المبكرة في الأدب العربي في مصر، ولكثير من المحاولات التي بذلت في سبيل تحديد مفهوم دقيق للرواية، نجد أن أكثر الأساليب التي اختلطت بالأسلوب الروائي هي الأسلوب التاريخي والأسلوب التعليمي وأساليب اللهو والترفيه والمقالة بأنواعها والشعر والخطابة، ولكن ما صَعُب على مؤرخي هذا الفن الفصل بينه وبين الرواية حقيقة هو القصة الخيالية الطويلة ثم القصة القصيرة.

لذلك كانت دراسة علاقات التشابه والتنافر مهمة لتحديد المفهوم من كلمة (رواية) وللتقديم نظرياً لدراسة الروايات المصرية وبخاصة الروايات المبكرة منها دراسة تطبيقية.

---

(1) راجع ماري لويز بارت "القصة القصيرة الطول والقصر" ترجمة محمود عياد ص ٤٧ مجلة فصول عدد ٤ ج٢ .

أولاً: الرواية والقصص الخيالي(fiction):

مر آنفاً أن أكثر المحاولات التي عمدت إلى صياغة مفهوم للرواية الأوربية الحديثة لجأت إلى الربط بين ظهور هذا الشكل الجديد في بريطانيا وظهور الطبقة البورجوازية في الفترة نفسها، وحاولت إيجاد علاقة بين البنية الروائية المتمردة على البنى القصصية السابقة والبنية الاجتماعية لهذه الطبقة التي حاربت طبقة الأرستقراطيين صاحبة الذوق الذي أوجد القصص الخيالي، ومر أيضًا أن البحث يشكّ في لزوميةِ مثل هذه العلاقة، فقد انتهى منذ زمن ذلك المنطق الذي يربط الأحداث بأحداثٍ مجاورة لها مضفياً عليها وصف السبب أو المسبب، وأصبحت الأشياء ذاتها هي مادة البحث[1].

لذلك فإن ما يهم البحث من هذه المحاولات هو أن هذه المحاولات التي حددت مفهوم الرواية وازنت بين نمطين من القصص الأوربي بدأ أحدهما يحل تدريجياً محل الآخر، سمى الشكل القديم " قصة خيالية (Fiction) وسمي الشكل الجديد "رواية" (Novel)، وما يهمنا أيضًا هو أن هؤلاءالنقاد يميزون الشكل الروائي عن الأشكال السابقة عليه بميزة واحدةٍ وهي "الواقعية"[2] لأن الأساس الفني للرواية يكمن في أنها فن واقعي.

ولكن تحديد المفهوم الحديث للرواية بالواقعية يحمل في طياته قدراً من الإبهام، وذلك لأن مصطلح "واقعية" "Realism" قد ارتبط في أذهان الناس بذكريات يثيرها مذهب أدبي معروف هو المذهب الواقعي، بكل مفاهيمه الصحيحة

---

(1) Victor Erlich: Russian Formalism - P. 33.

(2) Ian Wat: The Rise of the novel - P. 9

بالطبيعة[1] وارتبط بفلسفات مختلفة أطلقت هذا المصطلح وجعلته في مقابل المثالية حيناً أو الذاتية حيناً آخر[2] وفي مقابل كل ما هو روحي رفيع حيناً آخر[3]، وقد ارتبط أيضاً لدى كثير من الكتاب أولاً والنقاد ثانياً بذكريات يثيرها الاستعمال العامي للكلمة، فهجم الكتاب على حياة الأفراد والأسر يسجلون في دفاترهم كل حركة وكل قول فإذا ما امتلأت دفاترهم – كما يقول محمود تيمور– بأسماء الأماكن الحقيقية والأفراد الحقيقيين ظنوا أنهم قد أبدعوا رواية واقعية، وراح النقاد يطابقون بين الحياة المعيشة والحياة في الرواية وكل خروج بعد ذلك عن الحياة الحقيقية المعيشة عدوه خطأ وعيباً.

إن هؤلاء وأولئك قد اتجه تفكيرهم إلى واقعية الموضوع ليس غير، مع أن الموضوع في الرواية ليس حَكَماً في هذا الشأن "فهناك روايات قد يبدو من موضوعها أنها متصلة بالواقع في حين أنها تبنى في الحقيقة على الإيهام، في الوقت الذي تبدو فيه روايات أخرى كأنها قائمة على الإيهام ثم يكشف أسلوب معالجتها عن حس واقعي"[4]

إن كل هذه الذكريات التي تثيرها كلمة (الواقعية) تجعل من الضروري إيضاح المقصود بها إذ ليس المقصود في هذا المضمار ذلك المذهب الأدبي المعروف بالواقعية ولا هذه الذكريات الجانبية المثارة، وإنما المقصود بها فقط هو النزوع إلى

---

(١) يخلط النقاد العرب بين الطبيعية والواقعية ويطلقون عليهما واقعية، راجع د. صلاح فضل "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، ص ١٩ .

(٢) راجع المرجع السابق، ص ١١ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٥ .

(٤) د. عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر)، ص ١٩٩ .

تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني"[1].

إن مدلول هذا المصطلح يكاد يلامس مدلول الصدق أو مدلول الحقيقة لكن حسب مفهومها الحديث وليس التقليدي، فلم تعد الحقيقة حسب المفهوم الحديث سامية مثالية لا تتنزل من علياتها الروحاني الصوفي المقنع، بل التقت بالذرات والأحداث الفيزيائية المتأثرة بالزمان والمكان والمنحدرة نحو الفناء[2].

إن الواقعية بهذا المفهوم ليست أسلوباً فقط، وإنما هي منهج عقلي وطريقة في التفكير وفي التشكيل الفني، منهج أفاد من روح العصر العلمية المادية المتمثلة في نظرياته عن التطوّر والمّادية الجدلية والنسبية والتحليل النفسي والاجتماعي، إنها تكاد تكون إجابات مختلفة عن التساؤل الأبدي عن الحقيقة متخذة من مبدأ العقلانية الفيزيقية سنداً لها.

وقد اتضحت مظاهر الواقعية بهذا المفهوم الشامل على كل ناحية من نواحي الرواية، وأبرز هذه النواحي هو واقعية الزمان إذ عن طريقه تتضح واقعية المكان والأشخاص والأحداث الحبكة وغيرها.

فقد تخلت الرواية عن المفهوم القديم للزمان والذي يجعل منه قيمة ثابتة "الأمر الذي يعني — في النظرة الواقعية — أنه لا قيمة له على الإطلاق"[3] وتبنّتْ مفهوماً جديداً للزمن يقوم على خلو بُعْدِ الأبديةِ من ساحة الخبرة، وعلى تبني نظام للزمن يعتمد في الطبيعة على المقاييس الفيزيائية، ويعتمد في النفس على الانطباعات

---

(١) راجع مقدمة جورج لوكاتش "دراسات في الواقعية الأوروبية" ترجمة أمير اسكندر، ص ٢١ .

(٢) راجع هانز ميرهوف الزمن في الأدب، ص ٣٨ .

(٣) محمود الربيعي "تيار الوعي في الرواية الحديثة"، ص ٧ .

والأفكار وأصبحت الوحدة الزمانية في ظل النظرة الجديدة سواء أكانت نفسية أم فيزيائية، وحدة إنتاج تقاس بما يحتويها من ربح. وبهذا فإن الحقيقة أصبحت وظيفة من وظائف الزمن"[1].

وأصبح الشخصُ يُنْظَرُ إليه ضِمْنَ إطار التاريخ الإنساني الواقعي ونظامِه، وليس باعتباره كائنًا مجهولاً لا يخضع لمقومات ميتافيزيقية أو روحانية، فكلُّ لحظةٍ تمر عليه تؤثِّر فيه ويؤثر هو فيها، وذلك عن طريق خبرته الماضية المكونة من حزمة من التجارب غير الثابتة والتي عدَّل هو فيها وعدَّلت هي بعضُها في البعض الآخر، حتى يمكنها البقاء والاستمرار، إذ يندفع الزمن بالشخصية والأحداث حسب هذه الرؤية في حركة مستمرة من الماضي إلى المستقبل، حيث الموتُ ينتظر هناك، فكلُّ لحظةٍ تمُرُّ تُثْرِي الشخصية بخبراتٍ جديدةٍ، وتعدِّل الخِبْرة القديمة، وتُدْنِي الشخصيةَ ذاتَها من الفناء، وتجعلُ بقاءَ شخصيةٍ ما متوقفاً على الإضرارِ بشخصيةٍ أخرى، فينشأُ الصراعُ الواقعيُ والأحداثُ الواقعيةُ، والأسلوبُ الواقعيُ والتطورُ والنمو.

إن الرواية بِتَبَنِّيها لهذا المفهوم المادي للزمن قد بَعُدتْ بعداً شاسعاً عن القصص الخيالية، فلا مغامراتٍ هناك، ولا غرائبَ تجذب انتباه القارئ، بل هناك حقائقُ يمر عليها الإنسان كلَّ يومٍ، ولكنه لا ينتبه إليها، وهنا تتحقق واقعية الحدث والمكان وتصبح الشخصيات غير متشابهة، حتى مع أنفسها في أزمنة مختلفة، وتصبح أكثر ذكاءً، بحيث تستفيد من خبراتها السابقة، وتصبح الحبكة غير غريبة، لأنها مما يتوقع حدوثه كل يوم، ولكنها أفادت في الرواية معنى جديداً أتى من

---

(1) راجع الزمن في الأدب هانز ميرهوف، ص ٩٩: ١٠١.

تصور جريانها عبر ذات واحدة، وجاء الأسلوب اللغوي في خدمة الرواية فتخلى بذلك عن خياليته وعن أنغامه التي تصدح في واد مستقل عن جريان الأحداث.

بعد هذا يمكن القول بإن الرواية حسب المفهوم الحديث عبارة عن تطور وفي الوقت نفسه ردُة مضادُة أو صدى عكسي للقصة الخيالية التي عُرِفت في أوروبا بالرومانس وعرفت في الأدب العربي في قصص ألف ليلة وسيرة سيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة وغيرها من القصص ذات الخيال الجانح.

ثانياً: الرواية والسرد التاريخي:

والسرد الروائي يختلف عن السرد التاريخي في أن الأخير وصف تقريري للحياة بينها السرد الروائي تصوير لها، لأن العمل الروائي عبارة عن تصوير تلتف فيه الحقيقة بتلافيف الخيال، فالحقيقة في السرد الروائي ليست هي الحقيقة التقريرية بمعناها الحرفي، أي ما يحدث فعلا [1]. وإنما يتناول حقائق أبعد، إنه يكتشف الحقائق الكامنة خلف الحقيقة التاريخية.

فالروائي يصف أشياء ربما تقع، أو ربما تكون قد وقعت، وفي الوقت نفسه تشير إلى مستوى أبعد غورا من الواقع المرئي، لأنه يتطرق إلى جزئيات فريدة، وأحيانا تافهة، لكنها رغم تفاهتها أكثر صدقا وأبعد تأثيرا في إحداث الأمور العظيمة، بينما المؤرخ يبحث عن القوانين العامة التي تحرك الأحداث التي يدعي أنها قد وقعت بالفعل [2] ومن ثم فإن الروائي فنان يصور الحقيقة من خلال الحدث الفريد والجزئي بينما المؤرخ عالم يبحث عنها من خلال العام والكلي، ومن ثم فإنها

---

(١) راجع ص ٥٥ د. عبدالمحسن طه بدر الروائي والأرض .

(٢) راجع ص ١١٧ إدوين موير بناء الرواية ترجمة إبراهيم الصيرفي .

معاً باحثان عن الحقيقة، لكن كلا منهما يسير في طريق مختلف.

وعلى هذا فإن وسيلة المؤرخ للإقناع وسيلة عقلية منطقية تعتمد على ترابط الأجزاء وتلازم المسببات بالوثائق التاريخية، أما وسيلة الروائي في الإقناع فوسيلة فنية جمالية تعتمد على الإيهام، نعم قد يستخدم الروائي أدوات للإقناع تشبه الأدوات العقلية، ولكنها لا تؤدي الوظيفة التاريخية نفسها: إنها تتحول وسيلةً فنيةً تحكم بقية أجزاءِ الخبرة التي تُقَدَّم في العمل الأدبي، بحيث يكون تقديمها بهذه الصورة له معنى تكتسبه من وجودها ومن تجاورها ومن إيحاءاتها، أي من كونها صورة للوثيقة أو تقليد ومحاكاة لها، وليس من كونها وثيقة حقيقية يمكن الاعتماد عليها في توثيق الحقائق.

كما أن الصدق في التاريخ يعني الصدق الواقعي في تفصيلات الزمان والمكان، فكل حادثة يحكيها المؤرخ يدعي أنها قد حدثت بالفعل، لأن الصدق فيه يعني المطابقة بين الوثيقة والواقع المعيش، أما الرواية فإنها تنقل الحادثة مقطرة عن طريق الخبرة، والصدق فيها لا يعني سوى التمثيل، والحادثة في الرواية لا تعني شيئاً سوى أنها جزء من عمل فني كامل يمثل حقيقة، فهي حادثة خيالية إلا أنها أقل غرابة وأكثر تمثيلاً للحقيقة من تسجيل الحادثة نفسها كما وقعت[1].

والروائي أكثر حرية من المؤرخ، فهو يستطيع في تصويره للحياة أن يسمو أو أن يستهزئ بها أو يناقضها، فالأدب في كل الحالات انتقاء من الحياة ذو طبيعة نوعية هادفة[2] وممتعة.

وعلى الرغم من احتواء كل من الرواية والتاريخ على عناصر الحكاية

---

(1) راجع أوستين وارين ورينيه ويليك (نظرية الأدب)، ص ٢٧٦ .

(2) راجع أوستين وراين ورينيه ويليك (نظرية الأدب)، ص ٢٧٦ .

والأشخاص والسرد وربما الحبكة وغيرها من العناصر المشتركة، إلا أن كل هذه العناصر تختلف في الرواية عنها في التاريخ، فالحكاية في التاريخ تتعلق بعناصر الزمان الفيزيائية، ويمكن تحديدها بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقات الزمنية، أي "الوقت" الذي يمكن قياسه بالساعات والأيام والشهور، أما الحكاية في الرواية فتتعلق بعناصر الزمان كما تعطيها الخبرة الإنسانية أي أن الزمان في الرواية عبارة عن الوعي الإنساني النفسي للزمان.

وهذا الزمان النفسي يختلف كل الاختلاف عن الزمان الفيزيائي الذي يدّعي الموضوعية، فقد يبدو الزمان الفيزيائي لا يساوي شيئًا بالنسبة للزمان في الخبرة[1].

والزمان في الرواية شأنه شأن الزمان في الأدب عامة لا يحتفظ بالترتيب الفيزيائي للوقت، ولا بالوحدات المتتابعة، ولا بالاتجاه، فالوحدات الزمانية أي الأحداث تدخل في عالم الرواية الكلي، وتحكم بقوانينها، لا بقوانين الحياة الخارجية فتدخل في حالة ترابط وتداخل مع بقية الأجزاء، إذ يبدو عليها عدم الانفصام، بحيث يكون لهذا الترابط مغزى معين أي أن يكون له وظيفة، هذه الوظيفة هي حكاية القيم وليس الأحداث في الزمان المعيش[2] فالحياة اليومية في حقيقتها تتكون من حياتين: الحياة في الزمان والحياة بالقيم، والتاريخ يحكي النوع الأول: أي الحياة في الزمان فقط، أما الرواية فإنها تحكي الحياتين معاً الحياة في الزمان والحياة بالقيم[3] ولذلك كانت الرواية أصدق فنياً من التسجيل التاريخي، فهي إذا صح القول تأريخ

---

(١) هانز ميرهوف: (من الزمن في الأدب)، ص ١٠، ١١ .

(٢) راجع هانز ميرهوف: (من الزمن في الادب)، ص ٣٠ .

(٣) راجع أ. م فورستر: (أركان القصة)، ترجمة كمال عياد، ص ٣٧ .

خاص للرؤى الذاتية والمشاعر والأفكار والأحاسيس وأصداء الزمان والمكان والأحداث.

وأخيراً فإن الرواية عمل فني له عالمه وقوانينه، مهمته تتعدى مجرد سرد الوقائع إلى إثارة حاسة الجمال، بخلاف التاريخ.

ثالثاً: الرواية والقصة الطويلة:

من ناحية أخرى فإن كثيرين من المؤرخين لفن الرواية لا يفرقون بين الرواية والقصة الطويلة، بل يعدون كل قصة تحتوي حكاية وتزيد عن عدد معين من الكلمات أو الصفحات أو تستغرق في قراءتها فترة معينة من الوقت يعدونها رواية، كما سبق أن ذكرنا أن فورستر قال بأن أحد النقاد حددها بخمسين ألف كلمة.

لكن الرواية حسب مفهومها الحديث عبارة عن بناء فني خاص، وليس الطول إلا أحد السمات المميزة له، ولعل أكبر فارق يمكن أن نلمحه بين الرواية وبين القصة الطويلة هو الهدف، فالبناء الفني للرواية يعد غاية في ذاته، فإذا ما استخدم كأداة فإنه يَخْرُج عن الفن ليتحول إلى صناعة، والمعلمون والوعاظ والفلاسفة والمصلحون والحكاؤون يستخدمون القصة الطويلة أحياناً بهدف التعليم أو التهذيب أولشرح نظرية أو مذهب، أو للتسلية وقتل الملل، فيغلب هذا الهدف على القصة الطويلة، ويتحكم في أي مستوىً من مستويات القص، حسب الغرض الذي يتغياه القاص، فإن كان هدفُه تعليمَ اللّغة أو الأسلوب، امتلأ الأسلوب بأفانين العبارات المختارة حسب المستوى التعليمي الذي يريده، وحينئذ يَخْرُج الأسلوب من كونه جزءاً مترابطاً في العمل الفني مع بقية الأجزاء، إلى كونه جزءًا في هيكل تعليمي غرضي آخر، وإن كان هدفُه تعليمَ المبادئ أو الأفكار أو

العلوم فإن الشخصيات لا تتاح لها أن تحيا حياة كاملة، بل تتحول إلى أدوات لخدمة الهدف المنشود، وتكثر الشخصياتُ حينئذ أو تقلُّ، حسب هذا الهدف أيضاً، لأنه هو الرابط في القصة، وليس الهدف حينئذ هو حركة الحياة المتدفقةُ، وعندئذ يغلب على أسلوبها التقرير وتكثر فيها الأماكن وتتنوع وغالباً ما تأخذ شكل الرحلة، ولا يهتم فيها القاص بالحياة الداخلية بقدر اهتمامه بالأفعال، وتتحمل الشخصيات فوق ما تطيق من التصرفات والأفكار، ويتحول الحوار إلى أداة للشرح والتوضيح، ولربما يتحول إلى ما يشبه الندوة التي يُقَرّر فيها المؤلف الرأيُ المطلوب، وتتاح فيها الفرصةُ للدفاع أو للخطابة والنصح والإرشاد والتعليم أو الفكاهة والتسلية.

كما أن الوصف في الرواية الفنية يختلف اختلافاً كبيراً عنه في سائر الأشكال القصصية الأخرى مثل المقالة القصصية وقصص الرحلات إذ ان لكل منها أسلوبه.

رابعاً: الرواية والقصة القصيرة:

وأخيرا فإن القصة القصيرة من الأشكال الأدبية التي يلتبس مفهومها كثيراً بمفهوم الرواية لتشابههما في الأدوات والأساليب والمواد، فالصنعة التي اكتسبتها كل منهما إنما كانت نتاجاً لعصرٍ نقدي علمي، وكلاهما تطوير جذري لقالب فني بدائي(التاريخ أو الملحمة أو الخرافة) ليتفق مع الحياة الحديثة، أي مع الطباعة والعلم، مما دعا أحد الباحثين إلى القول بأنه: "لم يتحدد بعد بدقة لا في أذهان القراء ولا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين (رواية) و(قصة قصيرة)، ولا نزال حتى اليوم نطلق لفظ القصة على الرواية فإذا أردنا القصة نفسها في صورتها الحديثة استخدمنا اللفظ نفسه أو أضفنا إليه صفة "القصيرة" أو استخدمنا كلمة "الأقصوصة" وأظن أن الوقت حان لنتخلص من هذا الخلط فتصبح القصة عَلَماً

من هذا الفن الذي تحدده تقنية معينة"[1].

ولعل إضافة كلمة "قصيرة" إلى المصطلح رغم ما فيه من تجاوز يوحي بتعمد التفريق بينها وبين الرواية على أساس الطول والقصر[2] وكأن الفارق بينهما مجرد الطول والقصر.

ولعل أهم فارق بين الرواية والقصة القصيرة يمكن أن نتبينه بوضوح هو أن الرواية شكل توليفي سواء تطورت عبر مجموعة من القصص أم تركبت بإدماج مادتها الأخلاقية والسلوكية فيها بمواد أخرى كثيرة، أما القصة القصيرة فإنها شكل أساسي وأولي، كما أن الرواية تستقي مادتها من التاريخ والترحال، أما القصة القصيرة فإنها تستمد عالمها من الحكايات والنوادر والأساطير[3] "لذلك فإن إيخنباوم يرى أنهما ليسا شكلين مختلفين نوعياً فحسب ولكنهما متناقضان[4].

كما أن الشكل الروائي غير محصور في حدود ضيقة، بل يختلف باختلاف البيئة والزمان، وتتحدد قوالبه حسب الطول الذي يقف الروائي عنده أو يريد أن يقف عنده ويراه ملائماً، لذلك فهو يسمح بنمو الشخصيات وبتطورها عبر الزمان والمكان ويرسمها رسماً متقناً ومتأنيًا، وبالتأني فإن الروائي طويل النفس يستغرق في ذكر التفاصيل، وفي ذكر الظروف التي أدت إلى سلوك الشخصيات هذا المسلك أو ذاك، ويتمادى في ذكر العلل وعلل العلل، فالروائي حر الحركة عبر الزمان والمكان

---

(1) د. الطاهر أحمد مكي "القصة القصيرة دراسات ومختارات"، ص ٨٣ .

(2) راجع د. الطاهر مكي "القصة القصيرة دراسات ومختارات"، ص ٧٢ .

(3) هذا التفريق للناقد الشكلي الروسي "إيخنباوم" نقلناه من مقال صبري حافظ "الخصائص البنائية للأقصوصة" فصول ع. ٤ ج ٢ .

(4) المرجع السابق .

والداخل والخارج، يحكي الحكاية وحكاية الحكاية، بخلاف كاتب القصة القصيرة الملول اللماح اللاهث منقطع الأنفاس.

ولا غرو في ذلك فالروائي يقص حياة كاملة، ويعمل على التعاطف مع الشخصيات، والاندماج في العالم المصور، والخضوع لمنطق هذا العالم وتبني رؤاه واعتناق فلسفته، كل هذا يجعل الرواية في حاجة إلى عناصر للتشويق لجذب الانتباه وللاحتفاظ بالقارئ، وفي حاجة أيضًا إلى استخدام الوسائل الجمالية للإقناع، أما القصة القصيرة فشخصياتها لا تتطور في مجتمع أو في زمن ما وإنما تتكشف حقيقتهم فجأة، فكما أن طريقة الحياة هي نموذج الرواية، فإن لحظة اكتشاف الحقيقية، هي نموذج القصة القصيرة، وهذا ما جعل الرواية أكثر طولاً من القصة القصيرة.

من ناحية أخرى فإن القصة القصيرة تعتمد على وَحْدة الانطباع من خلال تكثيفها وتلاحم أجزائها أو من خلال تنافر عناصرها[1] ويكون ذلك أيضًا — من خلال تركيزها على النهاية المؤثرة التي تقوم — أحياناً — في مقابل الذروة الروائية[2]. ومن ثم فإن القصة القصيرة أقرب في تكثيفها إلى القصيدة الغنائية وفي بنيتها إلى المسرحية[3] لأن البنية في القصة القصيرة تفترض أن الحدث يبدأ من القمة وينحدر سريعاً نحو النهاية، بخلاف البنية الدرامية.

وتتمثل في القصة القصيرة وحدات أرسطو الثلاث[4]، أما الرواية فتصوِّر عالمًا

---

(١) صبري حافظ (الخصائص البنائية للأقصوصة)، مرجع سابق.

(٢) جوزيف أكونور "الصوت المنفرد"، ص ١٦.

(٣) سون افولين "فن القصة القصيرة" (عالم القصة) على شاش، ص ٢٢.

(٤) سون افولين "من القصة القصيرة" ص٢٢ (عالم القصة) د. على شاش.

تعرف له قوانينه وعاداته وتقاليده بخلاف القصة القصيرة التي لا تخلق إلا موقفاً موجزاً، فالقصة القصيرة عبارة عن عينة، أو شريحة، أو عزف موسيقي منفرد كما يقول أوكونور، لكل ذلك وجد "إيان ريد" Ian Reid تشابهاً بين الرواية والملحمة، من حيث خلقُها لشخصيات داخل مجتمع متطور، أو غير متطور، كما يجد أيضًا تشابهاً بين القصة القصيرة والقصيدة الغنائية من حيث رومانسيتهُما وتوتيتها وميلها إلى الاختزال والتكثيف، مع مراعاة الفارق بين أسلوب الملحمة وأسلوب القصيدة الغنائية الشعرية التي تَعُدُّ اللغّة هدفاً، وأسلوبِ الروايةِ والقصة القصيرة والقصص النثري الذي يَعُدُّ اللغة أداة.

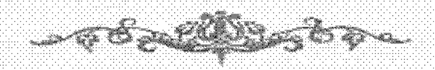
يبقى بعد ذلك التصريح بأن الرواية الحديثة هي ذلك الشكل السردي الذي يختلف عن كل هذه الأشكال السردية التي تُجاورها وتختلط بها أو تتدخَّل في سيرورتها فهي:

- واقعية، سواء في الزمان أم المكان أم الشخصيات أم الرؤية.
- فردية ذاتية تعبر عن الروح الفردية للإنسان المعاصروليس عن الروح الجماعية، كما هو الشأن في السير الشعبية والملاحم.
- تعتمد على تعدد الأصوات والشخصيات واللهجات، وليس على أحادية الصوت كما هو الشأن في القصة القصيرة.
- تعتمد على أسلوب العرض وتتخلى عن الأسلوب التقريري المباشر.

بالإضافة إلى ذلك فإن الطبيعة المرنةَ للرواية كَفلَتْ الحرية لتقنياتها في التطور والتغير والتأثر بكل جديد، فتعددت قوالبها بتعدد البيئات وتطورت تقنياتها بتطور الأجيال، وليس هناك من عنصر مشترك ثابت فيما يتعلق بالرواية غير تلك الحدود التي تفصل بينها وبين هذه الأشكال غير الفنية التي تختلط بها من ناحية، وبينها

وبين الأنواع الفنية من ناحية أخرى. هذه الحرية سمحت للرواية بالثراء والتنوع وأتاحت للباحثين رصد عناصرها الفنية النامية في كل بيئة، فالتقنيات الفنية للنصوص الروائية دائمًا في حالة تحول.

هذا التمهيد الذي اتضحت من خلاله حدود الفن الروائي كقالب أدبي حديث، يُعَدّ خطوة مهمة في سبيل معرفة الصورة التي نشأت عليها تقنيات هذا الفن الروائي في البيئة المصرية، ومعرفة التطور الذي لحق هذه التقنيات، ذلك لأن الرواية إنما تتوقف نشأتها واستقلالها على تحررها من عناصر فنية أو غير فنية صاحبتها أو نشأت منها، واشتباكها مع عناصر أخري وليدة، ومعرفة هذا وذاك سوف يساعد على معرفة الملامح التي تحكم تطور التقنيات الروائية في كل مرحلة، ذلك لأن تقنيات الفن الروائي تتطور بحكم التفاعل الداخلى و في كثير من الأحيان يخضع هذا التطور لتغير نسب الأساليب الدخيلة أو المجاورة ونوعها وطريقة تداخلها معها ودرجة هذا التداخل.



الباب الأول

تقنيات الرواية المصرية في طور النشأة

١٣٣٣هـ/ ١٩١٤م – ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م

الفصل الأول

تقنيات رواية العبرة[1]

زينب محمد حسين هيكل : ١٣٣٣هـ/ ١٩١٤م

دعاء الكروان طه حسين : ١٣٥٣هـ/ ١٩٣٤م

حواء بلا آدم محمود طاهر لاشين : ١٣٥٣هـ/ ١٩٣٤م

---

(١) من نماذج هذا الشكل في هذه الفترة – أيضًا – رواية ثريا لعيسى عبيد ورواية الأطلال لمحمود تيمور .

الفصل الأول

تقنيات رواية العبرة

عندما نشأت الرواية العربية بمعناها الفني في بداية القرن العشرين لم تكن الساحة الأدبية خالية تماما من القصص، وبالتالي لم تكن خالية من التقنيات السردية، فعلى المستوى الشعبي كانت هناك ألف ليلة وليلة التي كانت تنسخ يدويا بانتظام ويتداولها الشباب وأحيانا الشيوخ، وكان هناك السير الشعبية التي تتردد أصداء رواتها في مختلف الأنحاء، وعلى المستوى الرسمي كانت هناك قصص العشاق التي أفرد لها علماء الدين كتبا كانت تنسخ وتتلى وتروى عنهم، وكانت هناك المقامات، وقصص الوعظ، والقصص الفلسفية، والسير الذاتية والغيرية وقصص الرحلات، وقصص الفتوحات الإسلامية.

وعندما ازدهرت فنون الترجمة والطباعة والصحافة بدأت تزدحم المطابع المصرية بالقصص المترجمة والمقتبسة من القصص الغربية أو من المسرحيات.

ثم تعددت أشكال القصص المؤلفة وتنوعت أساليبها لكن غلبت عليها التقنيات السردية القديمة مثل المقامة والسيرة الشعبية، والحكاية الوعظية، والقصة العشقية وغيرها، ومن ثم فإنها لا تعد روايات بالمفهوم الذي سبق الحديث عنه في التمهيد، فهي في مجملها إما قصص قُصِد منها التعليمُ وفي سبيل هذا الهدف ضحّى الكاتب بأكثر المقومات الفنية واحتفظ فقط بالحكاية وبالشخصيات وببعض المفاجآت من أجل التشويق ومن أجل التخفيف من جفاف المواد العلمية أو التاريخية أو الأفكار الخاصة التي حشا الكاتب بها قصته، وذلك مثل قصة "علم

الدين" لعلي مبارك، وقصص جورجي زيدان التاريخية، وإما قصص قصد بها التسلية والترفيه والتسلية وفي سبيل ذلك ضحى الكاتب بكل القوانين المنطقية التي تحكم الواقع ولجأ إلى الغرائب والمفاجآت والبطولات الخيالية، وذلك مثل قصتي "الإسعاد بما حصل لشابور العواد "لحسني حسين و"نجاح السيد غندور وحيلة الأسطى كركور" لمحمد عبد الفتاح المصري وغيرهما.

وعلى الرغم من وجود قصص اقترب هدف مؤلفيها أو مقتبسيها من الأهداف الروائية إلا أن أكثر التقنيات التي قامت عليها ليست روائية، وذلك مثل قصة رفاعة الطهطاوي المترجمة "وقائع تليماك" وقصة المويلحي "حديث عيسى بن هشام" لغلبة الرغبة في النقد على الجوانب الواقعية فيهما، ومثل قصة "تخليص الإبريز في تلخيص باريز "لرفاعة الطهطاوي، وقصة "عذراء د نشواي " لمحمود طاهر حقي لغلبة الأساليب التسجيلية التاريخية عليهما، ومثل قصص المنفلوطي المترجمة " ماجدولين " و " الشاعر " و "الفضيلة" لغلبة الأساليب الوعظية وأساليب النثر الفني والمقالة عليها، ومثل قصة "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم لأنه عالجها معالجة شعرية تقليدية تقترب من فن المقامة.

كل هذه القصص ومثيلاتها لا تُعدّ روايات بالمفهوم الحديث — كما سبق القول — وإن كانت قد شاركت مشاركة فعالة في قيام فَنّ الرواية بعد ذلك على يد الروائيين الرواد من أمثال هيكل في روايته "زينب" وطه حسين في " دعاء الكروان " ومحمود طاهر لاشين في " حواء بلا آدم " وعيسى عبيد في " ثريا "ومحمود تيمور في " الأطلال " وغيرهم، فمن الملاحظ أن كثيراً من التقنيات التي قامت عليها الروايات المصرية في طور النشأة تُعدّ امتداداً لأشكال وأساليب عربية قديمة رغم تأثرها الشديد بتقنيات الرواية الغربية، وهذا أمر طبيعي ومتوقع فالآداب عندما

تتطور أو عندما تنشأ فيها أنواع جديدة مبتكرة أو مقتبسة فإنها لا تنقطع صلتها بماضيها الثقافي والفني والجمالي فجأة، بل تظل هناك روابط وصلات تصل الماضي بالحاضر مهما كانت جدة هذا الحاضر، فالتراث يعيش دائما داخل الوعي أو اللاوعي الفني للأديب، ومن ثم فإن كثيرا من التقنيات الفنية أو غير الفنية التي لازمت الرواية المصرية إبان النشأة أو أثناء ازدهارها كانت راسخة في هذه القصص العربية الرسمية والشعبية قبل معالجة الرواية لها بزمان بعيد، وذلك مثل استخدام بنية الحكاية الوعظية وأساليب التشويق في القصص الشعبي، وأساليب العرض و النقد في الشكل المقامي، ولذلك فإننا نجد أن النجاح الذي أحرزته رواية زينب وما تلاها من روايات يكمن في أنها استطاعت أن توفق بين هذه التقنيات العربية وبين تقنيات الفن الروائي بالشكل الغربي المعاصر، وأن تخرج من هذا المزيج شكلا عربيا جديدا يتلاءم مع ذوق القارئ العربي ويعبر عن الحياة المصرية والعربية في هذه الفترة، ولعل رواية زينب التي ألفها محمد حسين هيكل في بداية القرن العشرين أوضح مثال على ذلك المزيج الذي أشرنا إليه.

"زينب" محمد حسين هيكل

يكاد يجمع الباحثون على أن فن الرواية "بمفهومه الحديث" بدأ في مصر بل في اللغة العربية على يد الدكتور محمد حسين هيكل في قصته "مناظر وأخلاق ريفية" "زينب" التي كتبها سنتي ١٩١٠، ١٩١١م. ونشرها سنة ١٩١٤م.

ويرون – إلا قليلاً منهم – أن تقنيات هذا الفن دخيلة على الآداب العربية، فهم ينكرون أن يكون للعرب نصيب من القصص الفني بعامة لقصور ملكة الخيال عندهم[1]. واستدلوا على هذه الدعوى بأدلة كثيرة، وراح فريق آخر بدافع من

(١) راجع إبراهيم المصري البلاغ اليومي ٢٩/ ٢/ ١٩٣٦، وراجع محمود تيمور "فن القصص. =

الوطنية يدحض هذه الدعوى بإيراده دعوى أخرى مناقضة ترى أن الرواية كانت موجودة في الأدب العربي القديم منذ فجر الحضارة العربية، حيث القصص التي حملها عَبِيْدُ بنُ شَرِيَه ووَهْب بن منبِّه والحارثُ بنُ مُضَاض وأمثالهم من كتّاب القصص التاريخ وكتاب السِّير[1].

لكن البحث المتأني في النص الروائي نفسه يكشف أن هذا الخلاف ليس خلافا فنيا بل هو خلاف حضاري متأثر بضجيج المعارك الأيديولوجية التي كانت تدور رحاها بين رواد النهضة العربية في النصف الأول من القرن العشرين.

وسوف يكون مدخلنا لتحليل النصوص الروائية بهدف بيان التقنيات التي قامت عليها هو المدخل اللغوي والأسلوبي، فالرواية نوع أدبي يعتمد على اللغة — كبقية الأنواع الأدبية — إلا أن وظيفة اللغة فيها مختلفة، فاللغة في الرواية لا تؤدي وظيفتها بصورة مباشرة، أي أن تجربة الأديب وخبرته لا تقوم الكلمات بنقلها بطريقة مباشرة كما في المقالة، أو عن طريق التشكيل اللغوي كما في الشعر، وإنما تقوم الكلمات برسم الشخصيات وقص الحوادث وتصوير المواقف وإبراز الرؤى، .وتقوم أيضًا برسم الصراع بين اللهجات وبين الأصوات، هذا الكيان المركب من الشخصيات والحكايات والمواقف يشكل بنية خاصة لكنها بنية لا تخرج عن الإطار اللغوي و هذا الإطار اللغوي هو الذي يكشف لنا هذا المزيج وهو الذي يقوم بالتعبير عن التجربة الروائية وتوصيلها للمتلقي، ومن ثم تظل اللغة هي المفتاح دائما، لأن الشخصيات والأحداث والأماكن في الرواية ليست شخصيات حقيقية من لحم ودم، والأحداث ليست أحداثا حقيقية بل هي هنا

---

[1] "دراسات في القصة والمسرح" ص ٥٧ .

[2] راجع فاروق خورشيد "الرواية العربية عصر التجميع" .

وهناك مجموعة من الكلمات والجمل فحسب، وليس أمام الناقد الموضوعي من مادة صلبة فيزيقية يمكن بحثها في النص الروائي سوى اللغة، فعن طريق اللغة يمكن فحص الشخصيات وتحليل الوقائع وتقييم الصراع وغير ذلك.

الرواية إذن شكل هرمي ضخم، مركب بل معقد، أساسه وقاعدته القريبة الملموسة هي العبارات اللغوية، أما هيكله الشاهق الذي يتصور ويدرك ويفهم بثاقب النظر فهو الشخصيات والأحداث والأماكن والأزمنة، هذا الكيان عندما يلقى عليه الضوء فإنه يشع بالإيحاءات في كل اتجاه.

ويقوم الفن في الرواية على اختيار الروائي (الفنان) لكل جزئية من هذه الأجزاء في كل مرحلة من مراحل التركيب، ويقوم أيضًا على كيفية ترتيب هذه الأجزاء وعلى طريقة تركيبها، كما يعتمد على اختيار العلاقات التي تربطها، فاختيار إحدى كلمتين متفقتين على أداء معنى واحد أولى درجات الفن، لتميز إحداهما دون الأخرى في إبراز اللُّحمة الجمالية، وكذلك فإن تجاور الكلمات والعلاقات الأسلوبية التي تربطها يقوم بهذا الدور أيضًا، ويتلو ذلك نمط اختيار درجات المستوى الذي يتلو هذا المستوى اللغوي وهو المستوى القصصي، وطريقة تركيبة وقيام علاقاته، وهذا المستوى له ما للاختيارات والتراكيب في المستوى الأول من عناصر جمالية.

أساس الفن إذن يكمن في الاختيار من بين الممكنات، في كل مستوى من المستويات الروائية المتداخلة، ثم إن هناك محددات تحكم هذه الاختيارات، هذه المحددات بمثابة القيود التي تكبل الروائي أحيانا وتزوده بالقوة أحيانا أخرى، هي عامل دفع وفي الوقت نفسه عامل تثبيط، من هذه المحددات أصول النوع الروائي نفسه، فقد تكون أصول النوع الأدبي هذه قيوداً وقد تكون أدوات تساعد الروائي،

بسبب المخزون التراثي الأدبي الذي يقبع في الذاكرة الفردية والجماعية للمؤلف والقارئ، فقد يكون هذا التراث سلطة قاهرة تكبل إبداع الروائي وقد تكون مددا يصب ثراءً، قد يستطيع المؤلف أن يتمرد على تقاليد النوع الأدبي أو على السلطة الروائية وقد يجدد فيها أو في أحدهما، ومن هذه المحددات ذوق القارئ الذي يتصور المؤلف أنه يكتب له، فقد ينجرف الكاتب لإرضاء القراء فيتحول أدبه إلى الشكلية والمبالغات أو التسلية أو الدعوة لمذاهب سياسية أو أيديولوجية.

ولذلك فإن العلاقات التي ينبغي أن تدرس من خلال اللغة الروائية ليست فقط علاقات داخلية في النص نفسه (الكلمات والجمل و الشخصيات والأحداث والزمان والمكان.. الخ) بل ينبغي أن تشمل علاقة النص بالمحيط الثقافي والأدبي والثقافة التي ينتمي إليها، وتشمل علاقته بالتراث الأدبي المتراكم والذي لايشكل النص إلا قطرة من موجاته المتوالية، هذا التراث الثقافي والأدبي يوجد في النص كما يوجد النص فيه.

على أن طريقة التظم هذه في مستوياتها اللغوية والقصصية والأدبية والحضارية تقوم على تناغم العلاقات بين كل المستويات بعضها مع البعض الآخر، لاجتماعها كلها في كيان فني واحد هو النص، ومن ثم فإن علاقات التواصل الفنية في كل مستوى من ناحية وبينها وبين العلاقات المتنوعة في المستويات الأخرى هي التي تحدد التقنيات الفنية التي قام عليها النص.

وعلى هذا الأساس فإن دراسة أي عمل أدبي روائي لإبراز التقنيات الفنية التي تقوم عليها أو لبيان تأثرها أو تأثيرها ينبغي - كما قلنا - أن يعتمد على هذه المستويات جميعها ولكن من مدخل الدراسة اللغوية.

فإذا نظرنا إلى رواية زينب من هذا المنطلق وجدنا أن تقنية الراوي هي السمة

الغالبة عليها، حيث يرتفع صوت الراوي على صوت الأحداث والأشخاص إلى درجة تجعل صورته أكبر من صورتها، بل لا يمكن تخيل العالم الروائي إلا من خلاله، وقد أثرت هذه السمة على كل مستويات الرواية وعلى جميع تقنياتها الفنية، ومما هو جدير بالذكر أن هذا الصوت الذي نتحدث عنه أي صوت الراوي لا يعني "الرؤية" أو وجهة النظر وحدها بل هو شيء آخر ربما يقترب منها وربما يكون مظهرا من مظاهرها: صوت الراوي هوذلك الصوت المسيطر على مجال القص وعلى لغته وعلى أسلوبه. . فلا يسمح للشخصيات أن تتحدث عن نفسها للقارئ بل هو الذي يقوم بالحكي نيابة عنها هو الذي يعرف ظواهر الأمور وبواطنها ماضيها وحاضرها وربما مستقبلها، وقد ينفرد بالقارئ فيحدثه بأحاديث خاصة بعيدا عن الشخصيات والأحداث، وقد تكون هذه الأحاديث خطبا حملها له الكاتب أو مواعظ أو معلومات أراد الكاتب أن يعلم بها القراء فصاغها على لسان الراوي، وفي كثير من الأحيان يكون الراوي صورة من المؤلف نفسه. .

ولذلك فإننا نجد في زينب هذا الأسلوب الذي تتوقف فيه الحكاية تماماً وتظل الكلمات في تتابعها عبر الصفحات، إذ يتحدث الراوي فيها إلى القارئ حديثا مباشرا هذا النوع ليس على وتيرة واحدة:

فمنه ما تكون وظيفته وصف الطبيعة من خلال رؤية الراوي لها: أي أن عنصر اختيار الكلمات واختيار مدلولاتها في طريقة تركيب الجملة والعبارة، يكشف عن عاطفة الراوي ويظهرها بصورة غنائية شعرية بعيدة عن جو الأحداث أو نفسيات الشخصيات، فهي أقرب إلى المذكرات أو المقالات المنثورة في جمال الطبيعة والتغني بها، مثال ذلك قوله على لسان الراوي: "في هاته الليالي الساهرة، هاته الليالي البديعة يموج في جوها نسيم الصيف البليل، وتتلألأ في سمائها

الكواكب اللامعة، يقوم جماعة الفلاحين فيحتاضون بها عما يناله المترفون من منازلهم إلى أجمل بقاع الأرض، وعن دُثُرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلؤهم بحراسته، وفي جوف الظلمة الصامت الآمن يرسلون بآمالهم وأمانيهم، يحمل هواؤها الحلو أغانيهم على جناحه ويملأ بها ما بين السماء والأرض"(1) أمثال هذه المقولات الوصفية تملأ صفحات متجاورة أحياناً في القصة، ويندر ورود الفعل الماضي في مثل هذا الأسلوب، بل تكثر الأفعال الدالة على الحال.

ففي الفقرة السابقة عشرة أفعال دالة على الحال وليس فيها فعل ماض واحد، كما أنها تتميز بتقسيماتها الموسيقية وبتوازن جملها، والإطار الذي تتخذه جملها إطار زمني ثابت، تبدأ الجملة بحرف الجر الداخل على الظرفية في الزمان يتبعه اسم الإشارة، وهي طريقة مكررة الورود، في أسلوب هيكل داخل الرواية، كما أن الإطناب يسود هذا الأسلوب، وتؤدي فيه الكلمات والجمل دلالاتها بطريقة مجازية شعرية لا قصصية واقعية، إذ إن الصورة في الأسلوب الروائي ينبغي أن تكون صوراً كنائية ممكنة الحدوث من حيث الواقع وليس من حيث المنطق فقط، وأن تصور توافق العناصر التي تكشف الأثر الجمالي فيها على أساس واقعي، أما هنا فالصور إما غير ممكنة الحدوث أو غير واقعية، كما أنها غير محايدة بل هي خيالية مجازية تملؤها المبالغة، فالليالي بديعة والنسيم يموج في جوها، والصيف بليل، والنجوم والكواكب تتلألأ والقمر ساهر يحرس الفلاحين، والظلمة لها جوف أمين، والهواء يحمل الغناء على جناحه فيملأ به الفراغ الذي بين السماء والأرض.

وليس هناك صورة من هذه الصور يمكن أن تحدث في الواقع، بل هي قوالب

---

(1) الرغيف، ص ١٨

بيانية محفوظة استعملها الكاتب — كما استعملها غيره من أدباء الربع الأول من القرن العشرين— ليزهو بمقدرته في البيان، وليس هناك من وظيفة لهذا النمط في رسم العالم القصصي، مما جعل كثيراً من النقاد يتفقون على عيب هذه الطريقة فهذا باحث يقول: "إن الفلاح المصري" هيكل "قد برهن في هذا الباب على كفاءة متميزة في دقة الوصف وحُسن التمثيل وروعة التشبيه حتى إنك لتجده في معظم صحائف الرواية ينسى ما كان فيه من قصص ويأخذ في وصف شجرة أو مزرعة وصفاً لا ينقصه من خصائص الشعر البديع إلا أنه غير مقفي ولا موزون"[1]

ويقول آخر: "إن ثمة صراعاً يدور في "زينب" بين الرواية والنثر الفني، مؤلفها جلس ليكتبها وفي ذهنه أنه حتم عليه إلى جانب الراوي أن يثبت براعة في كتابة النثر الفني لذلك يدور في زينب ذلك الصراع الذي أشرت إليه بين الرواية والمقالة"[2] ويقول: "إنه يقدم لنا الوصف بعد الوصف فنجده جامداً متكرراً مليئاً بالكليشيهات والأحاسيس الملساء والأفكار الجاهزة، وكثيراً ما يقطع الكاتب خيط الأحداث عامداً ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والإحساسات طعامها كله محفوظ، خارج لتوه من العِلَب، إذ ذاك نحسن أن ورقة من أوراق كتاب في الإنشاء قد انفصلت وضمت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب"[3]

إن حشر هذه الصفحات في ثنايا الهيكل القصصي في الرواية يفكك بناءها ويعكس تأثرها بفن قصص عربي قام على هذا الأساس هو فن المقامة. حيث يقوم فيها عنصر اللغة بوظيفة تختلف عن وظيفة القص، لذا يقول الدكتور طه وادي:

---

(١) السفور ١٧/ ٩/ ١٩١٥ .

(٢) د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية. ص ٣٧

(٣) د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية. ص ٣٩

أن المقامة قد بعثت بشكل قوي وجاد في العصر الحديث وكانت مصدر استلهام روحي للرواية العربية الحديثة، ولعل هذا ما جعل على الراعي يذهب أيضًا إلى أن زينب هيكل ظاهرة تكتيكية طريفة تتلخص في أن ثمة صراعاً يدور فيها بين الرواية والنثر الفني: مؤلفها جلس ـ كما يقول ـ ليكتب وفي ذهنه أنه حتم عليه إلى جانب دور الراوي أن يثبت براعة في كتابة النثر الفني، لذلك يدور في زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة"[1]

ومن أنماط هذا الأسلوب الذي يتوقف فيه زمن الحكاية تماماً ويعلو فيه صوت الراوي في زينب، ذلك الأسلوب الذي تكون وظيفته التعبير عن حالة نفسية داخل ذات الراوي نفسه، هذه الحالة لم تنشأ عن التأثر بمنظر خارج مجال القصة، أو الرغبة في وصف الطبيعة وإنما تنشأ من تأزم حركة الحكاية وتشابك الأحداث في العالم المتخيل، أومن تهديد لحياة البطل، مثال ذلك قوله– عندما تأزم موقف زينب ووصلت حالة التأزم إلى ذروتها: "تمر علينا ساعات وقلبنا ملك مريرة، ولكن لثالثٍ على أنفسنا من السلطان ما نودّ لو أعطيناه كل حياتنا، فيحزننا الإحساس أنها ليست لنا، وأن أيامنا على الأرض وما تكنّه من سعادةٍ وألم وحزن وفرح انتقلت من حوزة يدنا، وأصبحت في حيازة غيرنا"[2] فههنا يناجي الراوي نفسه بأسلوب يقترب من النظم في خصائصه الفنية و في اعتماده على الإيقاع، وفي أكثر جملة وعاطفية إيحاءاته وهو مثل الأسلوب السابق في اعتماده على الزمن الحاضر، ولكنه يختلف عنه في صلته بالأحداث المروية، فهو حزين في موقف الحزن، خفيف الحركة موسيقيٌ في موقف البهجة والفرج، ولا يكتفي الراوي

---

(1) د. طه وادي "مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ص ١٨"

(2) زينب. ص ٤٠

بذلك، بل قد يلخص الحكمة مما يدور في الأحداث السابقة عليه، أو يسبق الأحداث فيتخوف من المصير الذي ستئول إليه الأحداث.

وفي زينب أيضًا ذلك الأسلوب الذي يعلق به الراوي على الأحداث، ولا يتخير لهذا الأسلوب العبارات التي تعمل على تفسيرالأحداث أو الكشف عن الأسباب والمسببات كما هو الشأن في الروايات الواقعية، بل يعلق على الأحداث تعليقا عاطفيا رومانسيا يضفي على الأحداث ما يجعلها تجلب شفقة القارئ على الأشخاص المأزومة و يظهرها في صورة تستدر الدمع وتدعو إلى العطف، كل ذلك عن طريق العبارات العاطفية والكلمات المؤثرة والصور المُبكية، يقول "الراوي" مصوراً حالة حامد في إحدى أزماته العاطفية: "كل شيء انتهى في الوجود، كل سعادة غادرت حامد، كل خير يفرّ من أمامه، مصادفة منحوسة وبخت مائل. . لمَ يا رب كل هذا؟ أي ذنب جناه المسكين حتى يقضي عليه هذا القضاء القاسي؟" أو مثل تلك الفقرات الطويلة التي تبين الحزن المتدفق المنعكس من ذات الراوي، وذلك بمناسبة تناقل الأفواه، خبر تزويج "زينب" من "حسن" وتبدأ كل فقرة من هذه المواويل الحزينة بعبارة "سَمِعَتْ ما يُقال عن تزويجها من حسن"[1] إن هذا الأسلوب العاطفي يذكّرنا بأسلوب المنفلوطي في قصصه العاطفية، في النظرات والعبرات وأسلوب الشعر في السيرة الشعبية.

ومن الأساليب التي يطغى فيها صوت الراوي – أيضًا – ما يخصصه الكاتب لحالة شخصية ما من شخصيات الرواية، بحيث لا يتعمق مشاعرها ولا يلتقط حركاتها النفسية الشاردة، وإنما يبالغ ويهول في درجة هذه المشاعر، وهي سمة

---

(١) راجع زينب. ص ٥٥

[illegible] رواية زينب وفي القصص الشعبي، حيث لا يلجأ الراوي إلى ذكر نوعيات [illegible] وخصصها، وإنما يبالغ في درجتها، يقول في مشاعر زينب وقد أمسك [illegible] بيلها: "كل ما في الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذروة ما تفيض به [illegible] الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها في عرس كبير، وذلك [illegible] العذب الساري في الجو يحمل معه الهناءة، هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ [illegible] سعتها لسانها؟ كلا"[1] وهكذا لم يبين الراوي لنا نوعية هذه السعادة التي [illegible] في تصوير قوتها إلى الحد الذي الجم زينب، ولم يختلف أسلوبه في هذا النوع من الأساليب السابقة في أن صورها مجازية وخيالها مجازي لا يمكن تحققه في الواقع.

ومن الأساليب التي يطغى فيها صوت الراوي ما تكون وظيفته التعبيرَ عن [illegible] على ألسنة الشخصيات ذاتها، وهو النوع الوحيد في الرواية الذي [illegible] فيه الراوي بأن ينسب الحديث – مجرد نَسَبٍ – إلى غيره، دون أن يكون لهذه [illegible] غير ذلك، وهو عدة أقسام:

1 – قسم يتخذ صورة الحوار، ولكنه في الحقيقة ليس حواراً خالصاً، إذ إن الراوي لم يترك الشخصية تتحدث دون أن يكون حديثُها محكياً على لسانه هو، فالسرد هو الإطار الذي يدخل فيه الحوار، فيقدّم لكل عبارة حوارية مسرودة [illegible] قال فلان وأجاب بكذا، وهذا النوع يورد فيه ألفاظاً وأساليب عامية بطريقة [illegible] تكسبها نوعاً من الواقعية الحرفية، والحركة والفكاهة أحياناً، وهذا النوع من الأسلوب قليل في الرواية.

---

(1) زينب، ص١١٣

٢ - وقسم ثان يتخذ صورة الحوار ولكن تدخل الراوي فيه هذه المرة ليس في التقديم له فقط كما هو الحال في الأسلوب السابق، بل في التدخل في أفكار الشخصيات وتحميلها أفكاراً وعواطف أقرب إلى أفكار الراوي / المؤلف من أفكار الشخصية صاحبة الحديث، لذلك جاءت فقرات الحوار مقالات وعظية وخطابية وفلسفية طويلة، تعكس اطلاع الكاتب على نظريات متعددة في الاجتماع والسياسة والفلسفة، وتعكس حرصه على دفع الناس إلى قبولها. مثال ذلك تلك المقالات الحوارية الطويلة التي دارت في مجلس حامد وزملائه عن الزواج، والتي تشبه كل واحدة منها مقالة اجتماعية مستقلة، مثال ذلك من قول حامد "لقد فتشت فلم أجد فيمن أعرف من نال من الزواج ما كان يحلم به من سعادة:

وكل ما يعمل الشريكان إهباط السعداء من ملكوت سعادتهم إلى شقاء لا محيص عنه، لو رأيت الأبناء وهم يعانون أنواع الآلام من يوم يولدون، أفلا ترحمهم، وتنعي لمولدهم؟ ثم هم ليسوا بعد ذلك أقل شقاء. . . "[1]

هذه الفقرات لا تختلف في خصائصها عن الأسلوب الوصفي الذي تغنّى به الراوي في وصف الطبيعة من حيث توقف زمن الحكاية، وأمثال هذه الفقرة في ترتيب جملها وكلماتها، وفي بدايتها ونهايتها، تشبه أسلوب المنفلوطي العاطفي، من مثل العبارات التالية: "لقد فتشت فلم أجد" "لو رأيتهم وهم يعانون أنواع الآلام يولدون أفلا ترحمهم وتنعي لمولدهم؟! وغيرهما من العبارات "كثيرة التكرار في أسلوب المنفلوطي" وفي أساليب أدباء هذه الفترة. .

ومن هذا القسم الحواري تلك الرسائل الطويلة التي جعلها هيكل لغة

---

(١) زينب. ص١٢٨

الحوار المكتوب، بين عدد من الشخصيات الرئيسية، فهناك رسائل بين عزيزة ومحمد وهناك رسالة مطولة من حامد لوالده تقع في ست عشرة صفحة يلخص فيها حامد موقفه من الحياة، بأسلوب إنشائي عاطفي مما دعا يحيى حقي إلى القول تشبه أسلوب ابن المقفع[١].

٣- والقسم الثالث من الحوار تمثله تلك الفقرات التي تطفو بين الحين والحين بتجنب الأساليب البيانية والتي تدار على لسان الراوي، وتأتي مسرودة — أيضًا — محكية بلسان الراوي لكنها تروى على أن الشخصية خاطبت بها نفسها، وهي حينئذ تخاطب نفسها بلغة عقلية في مفاهيمها ومدلولاتها مثل قوله: "ولكنه (أي حامد) ما لبث أن سمع في نفسه صوتاً يناجيه. صحيح كل ذلك جميل وفيه عزاء، ولكن أليس هناك عزاء أكبر من مرأى أمي وأبي والجلوس إليهما والحديث معهما؟ ألم تدفعني الأنانية أن أسمع صفير أصوات الظلمة قبل أن أسمع صوت أمي في حجرة استقبالي؟ يا رب غفرانك وعفوك."[٢]

هذا الحديث لا يفترق عن الأحاديث اللغوية المعتادة في تسلسله المنطقي إلا ما يبرز من تتابع الاستفهام الدال على الإنكار أو التعجب أو تنويع الجُمل وغير تلك من أساليب التأثر. وهو حديث نفسي مسرود ومغلف بصوت الراوي وبأسلوبه أيضًا.

على أن هناك نوعاً آخر من حديث الشخصيات مثل تلك الابتهالات التي يناجي فيها حامد القمر وهي تشبه الشعر المنثور في تكرار فقراتها وموسيقيتها،

---

(١) يحيى حقي فجر القصة المصرية ط الهيئة سنة ١٩٧٥. ص ٥١

(٢) المرجع السابق. ص ٨٨

ومجازاتها، وتكثيف صورها، مثل قوله: "إيه ملك الليل وزينة السماء! يا مسعد الساهر يقلب في دجى الليل أحلامه، ويرجو في هَدْأة العوالم ما يسكن شجنه، فلا يزداد إلا ألماً، إيه يا ساهر الآباد تبسم للمحبين وتبعث عن نظراتك العاشقة ما يزيدهم صبابة ووجداً، ومن قبلاتك الحلوة ما ينسيهم الكون هياماً ولوعة، إيه يا صديق المنفرد وعزاء الوحيد المستوحش، لمِ أنت هكذا شاحب وسط ملكك العظيم! أضناك السهر؟ أم كدك الوجود والهوى؟ يا بدر. . يا بدر. . ما أحلى طلعتك! ما أحبك لنفسي يا معشوقي العظيم. . . ألخ"[1] وهذا النوع من الأساليب رغم أنه صادر من الشخصيات فإنه لا يحمل الخصائص الذاتية لكل شخصية بل هو أسلوب شاعري يعبر عن صوت واحد هو صوت المؤلف / الراوي فهو لا يختلف في معجمه اللغوي أو في تركيبه النحوي أو الأسلوبي باختلاف الشخصيات، أي أنه لا يحمل البصمة الأسلوبية للمتحدثين به، بل هو على وتيرة شعرية واحدة وينم عن صوت واحد في كل فصول الرواية هو صوت الراوي / المؤلف.

"وفي زينب أسلوب آخر يختلف عن الأنماط السابقة، في دلالته على سرعة الحدث، وتوالى الزمن. أي في تعبيره عن الحكاية، لكن صوت الراوي يسيطر عليه أيضًا وهذا الأسلوب نوعان:

أولهما: يُعني بسرد الحركات والأحداث الصغرى أو الجانبية وهو قد يختلط بالوصف أو بالحوار، وقد يبطىء لعنايته بالتفاصيل، مثل قوله: "جاء الكاتب ساعة العصر بقيِّد الأسماء، فقيد حماره، ونزل وسط الغيط ليرى الأنفار بنفسه، وأراد

---

(١) زينب ص ٢١٤.

منهم أن يحضر إليه ليسأله بعض دراهم فعبس لهم وقطّب حاجبيه وبقى كذلك حتى انتهى من شأنه ثم أخبرهم أخيراً أن لا دفع قبل يوم السوق.

وفي ليلة السوق كان الكاتب في غرفته، ومعه ولد يبلغ الثانية عشرة من عمره منكب على عمله. وأمامهما مكتب من الخشب الأبيض قد وُضعت عليه الدفاتر. . . الخ"[1]. وهذا النوع من السرد المختلط بالوصف هو الذي قرّب أحداث القصة من الواقع فالأفعال الماضية فيه متناسقة مع الأوصاف والأزمنة، ودلالة الكلمات واقعية حتى في الوصف، بخلاف ما أُلف في الأساليب السابقة من الصور الشعرية. وتقوم الدلالة على ارتباط الكلمات بما جاورها، في علاقات أسلوبية خلال الجمل أولاً ثم العبارات ثانياً، مشكلّة في نهاية الفقرة مشهداً واقعياً، هو مشهد الكاتب مع الأنفار، وهذه الدلالة ذات وجهين وجه ينبع من تصور حدوثها للإيهام به، مما يعطي صورة واقعية للريف المصري، أما الوجه الآخر فينبع من كون هذا المشهد يشكلّ جزءاً من صورة كبرى تجمعها الرواية كلها، ولغة هذا النوع خليط من العامية والفصحى، وهي تشبه من هذه الناحية لغة ألف ليلة والسير الشعبية، ولم يستعمل هيكل قوالبه المحفوظة المعتادة في هذا الأسلوب، والحوار الذي يرد وسط هذا النوع حوار عامي مثلما في القصص الشعبي، وهو في أكثره بلسان الراوي ومنظور إلى أحداثه من وجهة نظره. لكنه لا يرصد خصوصيات الموصوفات بل هو يذكرها بطريقة مجردة عن طريق تسميتها؛ فالسوق مجرد سوق مثل أي سوق، والولد مثل أي ولد والكاتب مثل أي كاتب والغرفة مثل أي غرفة، فالرسم تجريدي لا يكشف عن خصوصية هذا السوق المعين الذي يتميز بملامح

---

(١) [illegible] ص ١٥

خاصة ورائحة خاصة لا يشركه فيها سواه وكذلك الحال بالنسبة للولد والكاتب والحجرة والمكتب.

وثانيهما أسلوب يُعْنَى بسرد الحركات الكبرى التي يتشكل على أساسها هيكل الحكاية، ولما كانت الحكاية في رواية زينب غير موضوعة في إطار زماني محدد ومن ثم لا يدل على مرور الزمان فيها إلا تصريح الراوي بصورة مباشرة أن أشْهر الصيف قد انقضت أوأن أيامه قد حلّتْ أو أن الأيام مرّت أو أن حامداً عاد لإجازته، لّما كان الأمر كذلك فإن هذا الأسلوب يقتصر على التصريح بمرور الزمان مثل قوله: "تقضت أيام بعد ذلك وزينب تذهب لنقاوة القطن تحت رياسة إبراهيم"[1] أو التصريح بتكرار حدث ما مثل قوله "واستحكمت في نفسه عادة الذهاب إلى المزارع"[2] أو "ولم ينقطع حامد عن الذهاب إلى المزراع" أو "جاء الخريف وجاء معه على آخر أيام المساحة السنوية"[3] ففي مثل هذا الأسلوب تقوم الكلمات بأداء ما تشير إليه بطريقة مباشرة، ولا يعتمد الكاتب على الإيحاء غير المباشر بمرور الزمان كما هو الشأن في الروايات الواقعية المحكمة وإذا ورد فيها تشبيه أو استعارة توحي بمرور الزمان فإنما هي للتوضيح والتقريب ليس غير.

وهكذا نرى أن الراوي لا يكتفي بتدخله في الوصف والحوار والسرد بهذه الطريقة الصريحة و التي شكلّت أسلوب الرواية كله بشكله الخاص، وإنما يتدخل مباشرة متخذاً موقف من يعرف كل شيء في عالم الرواية، معرفاً بتاريخ الشخصيات، متخذا أسلوب الراوي في القصص العربي القديم مثل قوله عن والد

---

(١) زينب ص ١٧ .

(٢) زينب. ص ٣٣

(٣) زينب. ص ٣٥

[illegible]: "للسيد محمود ربّ هاته الضياع عائلة طويلة عريضة، خلّفها المرحوم والده الذي توفي عن أربع زوجات غير اثنتين ماتتا في طريق حياته، وبالرغم من الكثيرين من أولاده الذين كانوا يموتون قبل السادسة من عمرهم — وهم خمسة وعشرون لم يذكر السيد محمود — فقد بقي له يوم مماته اثنا عشر والداً من ذكور وإناث"[1] أو يتدخل متخذاً دور الناقد الاجتماعي مثل قوله معلقاً على ما حدث لإبراهيم: "كيف يفهم الناس معنى العدالة، من أجل أني غني أعفى من الخدمة العسكرية [illegible] ولأن آخر فقير يساق برغم أنفه ليقاسي عذابها ويصلى نارها ويرجع منها موسوماً بطابعها"[2] وهذا الأسلوب لا يختلف في نوعه عن سابقه في إشاراته المباشرة وعدم اعتماده على الصور وإنما هي أفكار مصوغة في لغة مباشرة

والفقرات التي تنتمي إلى هذين الأسلوبين هي التي تربط بين المستوى اللغوي والمستوى القصصي، لأنها هي التي تصنع الهيكل العام للحكاية وهي أيضًا التي تصنع التفاصيل الصغيرة، أما سائر الفقرات اللغوية فكثير منها مستقل بوظيفته مما يؤدي إلى تفكك بناء الرواية.

وهكذا نرى أن أكثر الأنواع الأسلوبية شيوعاً في الرواية هو ذلك النوع الذي يتوقف فيه زمن الحكاية المتخيل أو يبطىء بطئاً شديداً إلى الحد الذي يقترب من التوقف ويُعنى الكاتب فيه بالصور المجازية، ووظيفته تستقل عن الوظيفة العامة للرواية وهذا يعمل ـ كما سبق القول ـ على تفكك بنائها، فأكثر فقراته عبارة عن رسائل لغوية من الراوي/ المؤلف إلى المتلقي، وظيفته إبراز قدرة الكاتب على

---

(1) نفسه، ص ٢٣

(2) الرواية، ص ٢٢٠

صوغ العبارات المنمقة التي تعبر عن جمال الريف، في صور تصلح لكل ريف جميل.

هذا الأداء الأسلوبي يقرب التقنيات الفنية لرواية زينب من التقنيات التي قامت عليها المقامات، حيث جاءت الفقرات اللغوية في مقامات بديع الزمان، ومقامات الحريري منفصلة في وظيفتها عن الحكاية.

كما أن توزيع هذه الأنماط الأسلوبية في الرواية يكشف عن ظاهرة أسلوبية طريفة، فالرواية تبدأ بفقرة من الوصف الذي يتغنى فيه الراوي بالطبيعة ثم تتحرك الأحداث حيث يعرّف الراوي بالشخصية الرئيسية (زينب) في حركة بطيئة مقرونة بالتفاصيل، بحيث يظهرها في مظهر يدعو إلى العطف والإعجاب "جمال ونشاط وعقل وفقر مدقع" ثم يرتفع صوت الراوي بموالٍ يتغنى فيه الراوي بالطبيعة، ثم يتركها ليتحدث عن البطل (حامد) ويعرف بأسرته الشريفة، ثم يجعل البطل يلتقي بالبطلة، وهنا يعلو صوت الراوي بموالٍ آخر يعبر عن صوت الراوي، يصور فيه احتدام الأحداث وتشابكها، ثم يبدأ في الحركة من جديد ولا ينسى أن يجعل موالاً على لسان البطل بين الحين والحين يناجي به نفسه أو الليل أو القمر.

هذا الترتيب لهذه الأنماط، يشبه إلى حد بعيد، ترتيب فقرات السيرة الشعبية على ألسنة الرواة وشعراء الربابة، فالسيرة تحتوي على أنماط أسلوبية مشابهة لما سبق من أساليب في زينب من حيث طريقة تعاملها مع الزمان، ومن حيث دورها الوظيفي، وهي في ترتيبها تتبع مثل هذا النظام.

وإذا كان استخدام تقنية الراوي على هذا النحو قد لعبت هذا الدورالمحوري على المستوى اللغوي، حيث جعلت أكثر فقرات الرواية مقالات وصفية أو فلسفية أو ابتهالات شعرية أو خطبا اجتماعية، تقوم بنقل ما يريد الراوي/ المؤلف قوله

مباشرة عن طريق الكلمات والصور، دون أن تتمثل هذه الأفكار أو المشاعر المستوى القصصي أو تتخذه إطاراً لها، مما جعل زينب تقترب في هذا المستوى من في القمة، فكل منها تعتمد على استقلال وظيفة المستوى اللغوي عن سائر المستويات.

وإذا كانت تقنية الراوي قد لعبت هنا الدورفي المستوى اللغوي، فإنها قد لعبت دوراً مشابهاً في المستوى القصصي بكل مكوناته. فقد جعل هيكل شخصية الراوي أكبر من كل محتويات هذا المستوى، أكبر من الحكاية ومن الشخصيات بل الأساس الرمز ومن البناء.

فإذا نظرنا إلى الحكاية فإننا نجد أنها هي العنصر الأساسي في هذا المستوى بل في الرواية عامة – كما يقول فورستر – وهي "عبارة عن قص حوادث حسب ترتيب الزمني يأتي فيها الغداء بعد الإفطار والثلاثاء بعد الاثنين والانحلال بعد الموت وهكذا"(١) وهي العمود الأساسي الذي يقوم العالم الروائي عليه.

فالحكاية في زينب تتشكل من العنصر السردي بمستوييه السابقين، إلا أن رواية زينب لا تحتوي على حكاية واحدة، بل على ثلاث حكايات، الأولى حكاية حب زينب وإبراهيم، والثانية حكاية حب حامد وعزيزة والثالثة حكاية حب حامد وزينب: الأولى بين فلاح وفلاحة، والثانية بين ابن مالك الأرض وفلاحة والثالثة بين ابن مالك وابنة مالك آخر: ولا علاقة تجمع بين الحكايات الثلاثة سوى أنهاجميعاً حدثت في الريف المصري وأنها تدور حول موضوع واحد هو الحب الفاشل، ، وأن حامداً بطل الحكاية الثانية

---

(١) فورستر أركان القصة ص ٣٦ .

كانت له علاقة غرامية ببطلة الحكاية الأولى.

والصراع في كل هذه الحكايات لا يدور بين الشخصيات وإنما يدور بين قيمتين ثابتتين أولاهما العادات والتقاليد القديمة: ويمثلها القيم التي يؤمن بها كل المجتمع المصور حسن ووالده، ومحمود والد حامد، وزوج عزيزة الذي لا نعرف اسمه، ووالد زينب والمأذون وكتلة الشخصيات الصغيرة الباهتة التي تعيش في القرية والمدينة.

وثانيهما المبادئ الجديدة التي تمجّد الحب، ويمثلها حامد وزينب وإبراهيم وعزيزة وتصور مسار القص في الحكايتين الأساسيتين وطريقة تشكيل الحكاية تعاملها مع عنصري الصراع يتبين فيها يلي:-

	الحكاية الأولى	الحكاية الثانية
١	زينب فتاة فقيرة جميلة تعمل في المزارع.	حامد فتي جميل متعلم يمتلك والده الأرض التي تعمل فيها زينب.
٢	أحبت زينب إبراهيم رئيس العمال وأحبها.	أحب حامد عزيزة ابنه عمه التي رُشّحت له من الصغر.
٣	حدثت علاقة غرامية طارئـــة بين حامد وزينب	
٤	وقف الفقر والإنجليز والعادات في طريق الزواج بين زينب وإبراهيم كما وقفت التقاليد حائلاً بين حامد وزينب.	وقف القصور والضعف في نفسية حامد حائلاً بين الزواج من عزيزة وحامد.
٥	تقدم حسن إلى أهل زينب فزوجوها له رغماً عنها.	تقدم رجل إلى أهل عزيزة فزوجها أهلها إياه رغماً عنها.

الحكاية الأولى	الحكاية الثانية
سافر إبراهيم إلى السودان، ولا يعرف مصيره وماتت زينب بالسل بسبب الحسرة.	هام حامد على وجهه، وضاعت عزيزة بين غيابات المجتمع.

إن دلالة هذه الوحدات التي تشكل المستوى القصصي على هذه المراحل لست يقوم في أكثره على الإشارة ذات الطابع البياني لهذه الوحدات، فعلى الرغم من انتماء أحداث هذه الوحدات إلى الواقع أو احتمال وقوعها إلا أن الواقع أو احتمال الوقوع ليس هو المقصود بها، فالأحداث لاتؤدي دلالاتها بطريقة واقعية، بل بطريقة مجازية، اتخذها الكاتب أداة لخدمة الإشارات المجازية فحسب: مثال ذلك هذا المشهد الذي يصور فيه الكاتب زينب وأسرتها يفطرون "بحصوة ملح" أو تصوير زينب وقد ذهبت لتقاوة القطن، أو لحصد القمح، هذه المشاهد غير مرادة لذاتها، فكل ما أراده الكاتب من المشهد الأول أن يقول أنها فقيرة، وأراد بالمشهد الثاني بيان نشاطها، كل ذلك عن طريق التعبير التمثيلي المجازي لا عن طريق الرصد بالواقع، إذ لو قصد المؤلف رصد حركة الواقع، لما جعل مواسم حصاد القمح تختلط بمواسم جني القطن، ولو قصد إلى الواقع الفني الإيحائي لما ترك هذه اللمسات السطرية من المشهد الأول دون توظيف، نعم فيها نوع من الواقع كما هو، أي الواقع التسجيلي " ففي حكايتي زينب ازدواج بين تصوير الواقع المعيش أي التسجيل الحرفي لما يحدث في الريف وبين الحركة البيانية المجازية، ولكن الرغبة في حركة التمثيل المجازي غلبت الرغبة في تسجيل الواقع، فقد اكتملت الحلقة الفنية في الحكايات على حساب الواقع، وقد أثر ذلك على شكل الواقع وعلى بنية الزمن فيه.

فالحكاية في زينب تبدأ أول الرواية وتظل في سيرها مسلسلة حتى النهاية، وتبدو حركة الحكاية من خلال الأفعال التي يقوم بها الأشخاص، والتي تدل على القيم الثابتة للمعسكر الذي تنتمي إليه من ناحية، وتدل من ناحية أخرى على نماذج تمثل هذه القيم في أفعال تتشابك مع قيم المعسكر الآخر وتتصارع معها

ولا أهمية للزمن في زينب إلا في أنه ساحة تتصارع عليها القيم، وتتحرك فيه الأحداث الممثلة لها، فليس للزمان فيها قيمة في ذاته، ولا أثر له إلا في امتداده اللانهائي الذي يعطي للقيم الفرصة بعد الفرصة لكي تتزاحم، هو إذن ذلك الزمان كما يحسه الإنسان في الطبيعة، وكما يراه القاص الشعبي، عبارة عن فرصة للميلاد والحياة ثم الموت، تتوالى فيه الفصول وتترى على أرضه ساعة الطبيعة من قمر وشمس، ولذلك لزم على القاص أن ينبه إلى مروره، كلما شعر بأن الأحداث في حاجة إلى فسحة جديدة، مثل قوله:- "تَقَضّت أيام بعد ذلك"، "وتعاقبت بعد ذلك الأيام وتعاقب معها الزمان،" وجعلت أيام الشتاء تطوى وتنشر" "والأيام تتعاقب" كل ذلك يوهم باستمرارية الحدث وسيولة الحكاية واتصالها" يقول هيكل: "أما هي (أي زينب) فاستمرت في طريق حياتها تمر كل يوم فتجد بينهما من الشبه أنهما يسيلان هادئين يقطعان في عمر الوجود العتيق، ويحملانها وأحلامها ليسلماها إلى ما بعدهما"[1] كل هذا أثر من آثاراستخدام تقنية الراوي بهذا الشكل الخاص في رواية زينب حيث ينظر إلى الزمن على أنه يسيل هادئاً ليقطع عمر الوجود العتيق ويحمل معه الأشخاص والأحداث أو يسير معهم بلا نهاية.

وليس معنى هذا أن الزمان فيهالا أثر له على الإطلاق بل له ذلك ولكنه الأثر

---

(١) زينب، ص ٣٥.

[illegible] يحبه الناس في حياتهم اليومية، ذلك الزمان اللامتناهي، مثل قوله: "جاء [illegible] وهدأت الإشاعة(1) "أو قوله: "وكلما تقدم الصيف في أيامه تقدمت هذه [illegible] في نضجها"(2)

وفي مثل هذه الحالة لا يكون مصير الشخصيات محكوماً بحركتها المادية وبصراعها الواقعي في الحياة، ومن ثم فإن مفهوم القدر في الرواية يقترب من مفهوم الصدفة، وتكون غايته هي العبرة والتأثير العاطفي، ولذلك فإن الموت الذي يلحق الشخصيات في الرواية يبدو كأنه موت وعظي خالص وليس موتا [illegible] أو واقعياً

والصراع في رواية زينب — كما سبق القول ـ يدور بين معسكرين، وليس بين [illegible]، بين معسكر الشخصيات التي تتحكم فيها العادات والتقاليد السائدة [illegible] في المجتمع (معسكر الشر)، ومعسكر المتحررين الذين يعترفون [illegible] وبالحرية الإنسانية وبالحب (معسكر الخير) ومن أجل ذلك فإن الصراع في الحكايات الثلاث يتخذ خطوطاً متشابهة، حيث تبدأ الحكاية في كل مرة بتوافق العناصر توافقاً متخيلاً حيث تكون السيطرة والسيادة لقيم المعسكر الأول ثم يخرج أحد العناصر (معسكر الخير) ويتمرد هذا المعسكر على الوضع السائد، لكنه [illegible] مصالح العنصر الأول، وبعد صراع سهل يسير يتم تدمير العنصر الخارج [illegible] رومانسيا مؤلما، لعدم التكافؤ بين القوتين، ويطّرد ذلك في كل حكاية من [illegible] الثلاث.

---

(1) [illegible] ص٨٦.

(2) [illegible] ص١١٠.

هذا التدميرالقوي يصيب مجموعة من الأشخاص الذين تعاطف معهم الراوي والقارئ زينب وإبراهيم ثم حامد، ومن ثم يكون تدميرا مؤلما.

ومن الطبيعي حينئذ أن يكون الأثر النهائي لهذا النمط من الحكايات محددا بالرؤية المعيارية التي يحملها الكاتب/ الراوي في الرواية، وهي إحدي توابع تقنية الراوي، هذه الرؤية المعيارية تشبه درجة الصفر في مقياس درجات الحرارة، لكنه معيار ذاتي يتحكم فيه الراوي، وهي التي يعرف من خلالها ما هو الخير وما هو الشر؟ ما هوالعمل المثمر وما هوالعمل الضائع؟ فإذا ما توافقت قيم الفرقة الخارجة على النظام مع هذه الرؤية المعيارية كان دمارها مؤثراً، وجالباً للشفقة عليها ودافعاً على كره النظام الذي كان السبب في تدميرها ومحفزا إلى التمرد عليه، وإذا ما انحازت الرؤية المعيارية مع النظام المدمر، كانت نهاية هؤلاء الخارجين مريحة للنفس، ودافعة للغبطة وراحة البال.

ومن الملاحظ أن المعيار الذي وضعه الراوي/ المؤلف في رواية زينب يتعاطف مع المتمردين المتحررين من التقاليد، ولذلك فإنه جعل معظم الأحداث تدورحول هؤلاء الخارجين دون الجانب الآخر الذي لا يظهره إلا على أن اصحابه مجرد أطياف بليدة جامدة لا تفهم ولا تلين.

ولا يكتفي الكاتب بذلك بل يستخدم من الأوصاف والأساليب العاطفية ما يزيد في تحبيب الشخصيات الضحايا للقارئ ويزودهم بأفعال وصفات مألوفة تتلاءم مع المعايير الجماعية للقراء، ولا يكتفي بذلك – أيضًا – بل يبالغ ويهول في الألم الذي أصاب حامداً عند فقدان حبيبته، ويبالغ في الألم الذي يصور زينب وهي تكابد آلام السل قبل موتها: صفحات عديدة تصور عذابها بذلك المرض الرومانسي الذي أصيبت به.

وهذا الشكل الذي تحدد مساره الرؤية المعيارية التي جعلها الكاتب على لسان [illegible] هي أثر من آثارتقنيات معروفة في قصص الوعظ والقصص الإصلاحية، وقصص الأمثال، فهذه الرؤية غير المحايدة المقترنة بمثل هذا الشكل موجودة في أكثر القصص الدينية في الأدب العربي، بل موجودة أيضًا في قصص العشاق، وإن كان دور الرؤية فيها قد تراجع في خضمّ الروايات المتعددة للحكاية الواحدة.

هذا الشكل الوعظي الذي يجسد الأفكار لم تكن غايته "الإيحاء الرحب غير المقيد بحدود الدلالة أو منطق الواقع، بل كان مجرد وسيلة للعبرة أي لتقرير أو استنباط مغزى خلقي أو تعليمي واضح الملامح، بحيث إذا وقف القارئ على عناصر الصورة أمكنه ردها على سبيل التبادل إلى مدلولاتها المجازية المقصودة، بل قد يكفي الكاتب قارئه عناء هذه المحاولة، فيصّدر عمله أو يختمه بتقرير ما يريده تقريراً مباشراً[1] "وقد فعل هيكل ذلك على لسان زينب في مرض موتها حيث تقول لأبيها: "وصيتكو اخواتي لما تيجوا تجوزوا واحد منهم ما تجوزوهمش غصب عنهم حسن دا حرام"[2].

وهكذا نرى أن دلالة الصور الصغرى في زينب تشبه دلالات المشاهد ودلالة الحكاية من حيث اعتمادها على الإشارات ذات الدلالة البيانيةالوعظية، بل إن [illegible] هذه الحكايات الثلاث في زينب هو أيضًا تعبير بياني عن عدم نجاح الحب أو [illegible] على أي وضع في المجتمع المصري: سواء أكان بين اثنين من الطبقة الدنيا، أو بين اثنين من الطبقة العليا، أو بين واحد من الطبقة العليا وواحدة من الطبقة الدنيا، وهذا الازدواج في الحكايات للدلالة على معنى واحد هو نمط تقليدي في الأدب

---

(١) د. محمد فتوح الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص ٤

(٢) زينب. ص ٣٠٥

العربي، فالجاحظ عندما يريد إثبات صفة البخل لشخص أو لأهل بلدة ما، فإنه يعدد الحكايات التي يتخذها دليلا على ثبوت هذه الصفة في كل الأحوال، وعند جميع أهلها.

إن هذا النمط من الدلالة يلائم الأقصوصة أكثر من ملاءمته للفن الروائي، ولكن هذه المرحلة المتقدمة من تاريخ الرواية المصرية تعكس امتزاج تقنيات الأشكال القصصية المختلفة، وقد أحسن بعض الكتاب صنعاً عندما درسوا القصص المصرية في هذه الفترة، دون فصل الرواية عن الأقصوصة، يقول يحيى حقي: "وكما أسلمنا هيكل إلى محمد تيمور في أقاصيصه". فلم يكتب محمد تيمور روايات" ويقول هيكل عن زينب "وبدأتها وأنا أحسب أنني سأقف منها عند أقصوصة صغيرة كغيرها من الأقاصيص التي كُتبت يومئذ، لكني رأيت نفسي أنفسح أمامها مجالها، وأرى مصر تطوى وتنشر أمام خيالي مناظرها، ورأيتني أشعر بلذة دونها كل لذة كلما سطرت صورة من صور هذا الوطن الذي أحن إليه"[1]

أما عن الشخصيات في زينب – فكما سبق القول – تنقسم إلى معسكرين: معسكر المحافظين ومعسكر المجددين، والمجددون هم الذي عُني بهم الكاتب أكثر من الأولين ومع ذلك فإن الكاتب لا يُعنى بهم كشخصيات حية مستقلة الحركة، وإنما يُعْنى بهم على أنهم نماذج محركة لحركة الصورة البيانية من ناحية، ونماذج للشخصيات الحية من هذا النوع من ناحية أخرى، فالشخصية الحية كما يحددها علم النفس: هي تنظيم متكامل وديناميِ للخصائص الجسمية (مثل وظائف الجهاز العصبي المركزي وخصائصه المورفولوجية ووظائف الحواس والغدد وغيرها) والخصائص العقلية المعرفية (كالقدرات العقلية والوظائف العقلية العليا من

(١) فجر القصة المصرية ط الهيئة ١٩٧٥ ص ٧٥ .

إحساس وإدراك وتفكير وذاكرة وتخيل) والخصائص المعنوية (كالقيم والمُثل) والخصائص الانفعالية الاجتماعية (كنوع الانفعالات السائدة والاتجاهات الاجتماعية ودور الفرد في الجماعة ومركزه فيها. .) هذا التنظيم يتضح في تفاعل الفرد مع الأشخاص الآخرين وفي الحياة الاجتماعية المبنية على الأخذ والعطاء"[1] ... وحامد وإبراهيم وحسن وغيرهم من شخصيات الرواية لا يُنْظَر إلى مجموع ... المكونات الجسمية والعقلية والمعنوية والنفسية أثناء تفاعلها مع بقية الشخصيات ومع العالم المحيط بهم، وإنما ينظر إلى جانب واحد منها وهو الجانب ...، بل إن كل شخصية من هذه الشخصيات تلتزم بموقف واحد منه فأما ... وإما معارض.

... وقيم الأشخاص وحوافزهم الطبيعية والمكتسبة وعاداتهم وميولهم ... وأفكارهم لا تشارك في الصراع الدائر بين الأشخاص، وإنما الصراع – ... القول – يدور فقط بين موقفين، وهذا النمط من الشخصيات أطلق عليه ... اسم "الشخصية المسطحة" يقول: "والشخصيات المسطحة كانت ... "أمزجة" في القرن السابع عشر، وتسمى أحياناً أنماطاً، أو كاركاتيرا، هذه الشخصيات في أدق أشكالها تدور حول فكرة أوصفة وهي تبدأ في الاتجاه نحو ... التطور إذا كان هناك أكثر من أصل لها، والشخصية السطحية حقيقة يمكن التعبير عنها بجملة واحدة مثل "لن أهجر مستر مكوبر أبداً" التي ترددها "مسز مكوبر" والتي تنفذها وتبقى هكذا دائماً"[2]

---

[1] ... منصور "الشخصية السوية" مجلة المعرفة عدد ٣ مجلد ١٣ سنة ١٩٨٢ .

[2] أركان القصة، ص ٨٣.

هذا النوع من الشخصيات يلائم رواية العبرة ذات الطابع البياني، ويعد مرحلة من مراحل تطور الشخصيات القصصية المصرية، وليس معنى ذلك أنها معيبة – كما يقول فورستر[1] – ولكن لأنها تمثل مرحلة تاريخية خاصة كما يقول أدوين موير[2].

فإذا تطرقنا إلى العلاقة بين رواية زينب وبين التراث القصصي العربي فإننا نجد تشابهاً بين تقنيات رسم الشخصيات فيها وبين تقنيات رسم الشخصيات في بعض الأشكال القصصية في الأدب العربي، بل نجد تشابها في ملامح شخصية العاشق في رواية زينب وشخصية العاشق في قصص العشاق من أمثال قصة مجنون ليلى فبالموازنة بين القصتين يتضح أنهما قد اتخذتا شكلاً واحداً، من حيث خروج البطل والبطلة على تقاليد المجتمع الذي يحرم الحب، ثم وقوف التقاليد في وجهيهما مما يعمل على تحطيمهما، بصورة مؤثرة.

فقصة المجنون – كما وردت في كتاب الأغاني – وردت بروايات متعددة، وبعضها متناقض، وفي "زينب" أكثر من قصة حب وأكثر من حبيب، وبالنظر إلى القصتين يتضح أن الدكتور هيكل تأثر بقصة المجنون وتأثر بشخصياتها ومواقفها.

- فطبيعة التكوين النفسي لحامد و مزاجه وحساسيته المفرطة وشاعريته تشبه طبيعة قيس بن الملوح مجنون بني عامر. ابن الطبقة العليا كحامد.
- وورود في الأغاني أن قيساً أحب ليلى بنت عمه منذ كانا طفلين[3] وكذلك حامد أحب عزيزة بنت عمه منذ كانا طفلين، وفي خبر آخر ورد أن قيساً أحبها

---

(١) راجع المرجع. السابق ص ٨٩

(٢) راجع بناء الرواية ادوين موير. ص ١٣٩

(٣) الأغاني. جـ ٢ ص ٥

وهما يعملان بالرعي[1] وكذلك أحب إبراهيم زينب وهما يعملان في الحقل.

- وأورد أبو الفرج في خبر مرفوع لأبي عبيدة أن ليلى حجبت عن قيس عندما تجاوزت الطفولة[2] وكذلك حجبت عزيزة عن حامد بعد أن تجاوزت الطفولة. وفي خبر آخر مرفوع إلى حبيب بن رباح العامري أن المجنون كان يسمع من ليلى وأنه كان يتلهى بها طول النهار، فإذا جاء الليل بات مهموماً[3] وكذلك كان حامد في أشهر الصيف يتلهى بزينب طول النهار فإذا جاء الليل بات مهموماً.

- كان المجنون ورجل آخر يحبان ليلى وتزوجها ثالث[4]، وكان حامد وإبراهيم يحبان زينب وتزوجها "حسن".

- العادات والتقاليد الاجتماعية وتمسك أهل الحبيبين بها هي التي حالت دون الزواج بين الحبيبين في القصتين، مع اختلاف العادات.

- كان المجنون في توحشه يرسل الرسائل لليلى وكان حامد يرسل الرسائل لعزيزة.

- ورد في الخبر المرفوع إلى خالد بن جميل أن ليلى احتالت يوماً لزيارة المجنون إلى بيتها، وفي منزلها "جلس إلى نسوة من أهلها حَجْرَة منها بحيث تسمع كلامه

---

(1) المرجع. ص ١٠

(2) نفسه ص ١٠

(3) المرجع نفسه. ص٦

(4) المرجع نفسه. ص ٧

فحادثهن طويلاً "وهو يكنّي في كلامه لليلى"[1]، كذلك احتالت عزيزة لزيارة حامد لبيتها، وفي بيتها جلس إلى نسوة من أهلها فحادثهن طويلاً وهي جالسة بحيث تسمع كلامه وكان يرمز لها في كلامه.

- ورد في الخبر المرفوع إلى أبي عبيدة أن أبا ليلى زوجها من رجل موسر جميل من ثقيف، وكذلك زينب زوجها أبوها من رجل موسر جميل في القرية.

- بعد أن زوجت ليلى كان قيس يلتقي بها، والصراع الذي دار في نفسها هو صراع بين الواجب والعاطفة وانتصر الواجب، كذلك كانت زينب تلتقي بكل من إبراهيم وحامد ودار في نفسها صراع عنيف بين الواجب والعاطفة وانتصر الواجب.

- كان قيس يسأل زوجها هل قبَّلها وهل رفَّت عليه قرونها، فإذ أخبر بأنه فعل ذلك يغتم ويغيب عن وعيه ثم يهيم على وجهه وهذا حامد يقول عنه الكاتب: "فلما انتهوا من طعامهم انكفأ خارج الدار هائماً، فأنذره الليل أن تلك ساعة هجود للعمال المتعبين طول نهارهم، وأن زينب هذه اللحظة في أحضان زوجها، وفي أحضاني أنا الأسى والألم؟! لم يا رب جعلت يوم رأيتها بعض أيام حياتي؟! وهل من طريق الآن إليها؟... ألخ"[2]

- ذهب والد قيس به إلى البيت الحرام لكي ينسى ليلى فما زاده ذلك إلا هياماً وذهب حامد بنفسه إلى أحد الشيوخ عله ينعم بالطمأنينة فما زاده ذلك إلا هياماً ووجداً.

---

(1) راجع ص ٢٦ جـ ٢ الأغاني.

(2) زينب، ص ٢٣٥

- هام قيس على وجهه في الصحاري وأرسل شعره وأظافره واستوحش وألِف الحياة مع الحيوانات عندما فشل في الزواج من ليلى، وهذا حامد هام على وجهه وابتعد عن أهله ولكن الدكتور هيكل جعله يفعل ذلك ليأكل من عمل يده وليبحث عن الحب، أي جعله يخدم أفكاره الخاصة ويعبر عنها حسب القيم البورجوازية.

- عندما كان قيس يَلْقى ليلى أو تُذْكر عنده كثيراً ما كان يُغْشى عليه فيسنده الفتيان على صدورهم، ويصبون عليه الماء حتى يفيق[1] وكانت زينب عندما تلتقي بإبراهيم ويصارحها بحبه يُغْشى عليها فيسندها على صدره ويصب عليها الماء حتى تفيق.

- عندما هام المجنون على وجهه كان يقبل الحيوانات و يتحدث إلى الطيور ويعطف عليها ويفك أَسْرَها[2]، وعندما دَنِفَتْ زينب كانت تهيم على وجهها في مواطن الحب، وكانت تعطف على الحيوانات تقّبل الثور وتتحدث إلى العصافير[3].

- أكثر المجنونُ وحامدٌ من التقبيل ومن مناجاة القمر، حتى إن يحي حقي قال عنها إنها بواسة حضانة.

- كانت ليلى تحتفظ بأثر من المجنون تتمسح به كلما هب عليها الشوق وهو السواك، وكانت زينب كذلك تحتفظ بأثر من إبراهيم تضعه على فمها عند المرض وهو منديل إبراهيم.

---

(1) راجع الأغاني جـ٢. ص ٦٢

(2) راجع الأغاني. جـ٢ ص ٧٨

(3) راجع زينب، ص ٢٧٦، ص ٢٨٨

وإذا أضفنا إلى كل ذلك قول هيكل في قصة زينب نفسها عن حامد صورة هيكل في الرواية، وهو الشخصية المناظرة لشخصية قيس: "إنه قد صرف همّه إلى قراءة أشعار العشاق، فأخذت بنفسه رقتها ورشقت قلبه عذوبتها، فأصابت منه الفؤاد وأدامت الجوارح واحتلت النفس وتمكنت من كل وجوده ثم تأثر قصصهم وأخبارهم، ومن يموت منهم إلى جوار محبوبته ومن يموت من أجلها"[1] "فإن القول بالعلاقة بين القصتين يزداد يقيناً".

بعد كل هذا القول عن العالم القصصي للرواية يتضح أن استخدام تقنية الراوي بالصورة التي سبق ذكرها جعل حكاية الرواية وبقية أجزائها تأخذ شكل الحكاية الوعظية الهرمية الشكل، وفي سبيل تشكيل هذه الصورة ضحى المؤلف بكثير من جوانب الواقع سواء أكان على مستوى المشهد أم الحكاية أم الشخصيات.

وعلى هذا فإن الرواية اتخذت بناء وعظيا لا تظهر فيه الحبكة المحكمة كما تظهر في الروايات الدرامية أو حتى التسجيلية؛ فالحبكة كما يعرّفها فورستر: "سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج"[2] "وعنصر المفاجأة والغموض – الذي يسميه المتسرعون أحياناً عنصر الرواية البوليسية – له أهمية عظمى في الحبكة فهو يعمل في غفلة من الترتيب الزمني، فالسرُّ يشبه الجيب في الزمن، يجيء بطريقة بدائية، مثل لماذا ماتت الملكة؟ أو بطريقة أكثر دهاء في حركات أو كلمات لم تفسر تفسيراً تاماً ولم يشرح معناها الحقيقي إلا بعد صفحات، فالغموض أساس الحبكة"[3].

---

(١) زينب. ص ٢٦٤، ٢٦٥ .

(٢) أركان القصة فورستر. ص ١٠٥ .

(٣) المرجع السابق. ص ١٠٧ .

كما أن حشد الكاتب لكثير من العناصر اللغوية ذات الأهداف المختلفة وتعدد حكاياتها جعل بناءها غير محكم، وجعلها خالية من الغموض والمفاجأة، حتى الأحداث المؤثرة فيها يعمل الكاتب جاهداً على إبرازها في صورة معتادة، فزواج زينب من حسن لا يحتوي على سر، والكاتب يقدم له بزواج آخر يحدث في القرية، وكذلك موت زينب يقدم له الكاتب بموت الحاج سعيد شيخ البلد.

* * *

أكثر التقنيات الفنية التي قامت عليها رواية زينب إذن تقنيات فنية عربية أو ملائمة للذوق العربي التقليدي، وهي في الوقت نفسه متأثرة بفن الرواية في الغرب في سليلة المقامة والسيرة الشعبية والقصة العشقية في المستوى اللغوي: الألفاظ، والجمل، والعلاقات الأسلوبية، والصور والرموز، وفي المستوى القصصي: الحكاية، والشخصيات والبناء. و متأثرة أيضًا بالرواية الرومانسية الأوربية في كثير من التقنيات السردية و في الأفكار الفلسفية والاجتماعية التي ساقها هيكل على لسان الراوي أو على ألسنة الشخصيات، دون أن تتمثل في الرواية تمثيلاً فنياً، أو في تصرف بعض الشخصيات على نحو أوربي مثل "حكاية الذنب والتطهير والاعتراف "فهي كما يقول يحيى حقي: "نغمة مسيحية من تأثير الغرب عليه"[1] وهي في الوقت نفسه لها جذور في قصص العشاق.

أما ما يدعيه بعض النقاد من أن رواية زينب وكذلك سائر الروايات المصرية فن غربي وافد لا صلة له بالتراث القصصي العربي بحجة أن الرواية العربية تأخرت و لم تظهر إلا في أوساط المثقفين بالثقافة الغربية بعد إطلاعهم على الفن

(١) يحيى حقي فجرا القصة المصرية ط الهيئة سنة ١٩٧٥ .

الروائي الغربي، وبحجة أن البيئة العربية كانت تستهجن القصص وكتاب القصة، وأن أول رواية عربية وهي زينب إنما كتبت في أوربا ولم تكتب في مصر، وأن هيكلا اعترف بتأثير الرواية الأوربية فيه، وغير ذلك لا ينهض دليلا على بطلان ما نذهب إليه من أن تقنيات الرواية العربية عند نشأتها كانت مثل المجتمع العربي الحديث نفسه تأثرت بالأدب الغربي الوافد وفي الوقت نفسه لم تفقد هويتها العربية الخالصة..

فتأخر ظهور الرواية الفنية في الأدب العربي لم يكن بسبب تأخر اطلاع الأدباء العرب على الروايات الغربية — كما يدعون — فقد اطلع عدد كبير من الأدباء العرب على الحضارة الغربية منذ فترة طويلة قبل هذا التاريخ الذي ظهرت فيه الرواية الأولى ومع ذلك لم تظهر الرواية الفنية العربية على أيديهم، بل إن هناك بعض الأدباء العرب الذين أجادوا لغات غربية وكتبوا بها، واستغربوا بأرواحهم وقلوبهم ومع ذلك لم يتعد ما كتبوه نمط الحكايات الشعبية والمغامرات الخيالية

فلم يظهر فن الرواية مثلا على أيدي أمثال فرح أنطون أو نقولا حداد، أو أمثال قوت القلوب الدمرداشية التي كتبت قصصا بالفرنسية ولم يعدها الفرنسيون فرنسية ولم يعدها العرب عربية.

وإنما ظهرت الرواية الفنية على أيدي أمثال هيكل الذي كان — وقت كتابته للرواية – أقل من هؤلاء اطلاعاً على الأدب الغربي، فقد اعترف في مقدمة روايته بأن حصيلة ما كان يعرفه من الفرنسية وقت سفره أي قبل كتابة الرواية بشهور لا يتعدى بضع كلمات، ! ولو كان الأمر كذلك لكان ظهورها في لبنان لا في مصر، فقد كانت لبنان أسبق إلى التأثر بالأدب الغربي من مصر، ولكن الذي تأخر ظهوره فتأخر به ظهور الرواية العربية هو التقاء التراث العربي في فن القصص من أمثال

كتب الأغاني العِقد الفريد والحيوان والبخلاء بالتراث الغربي في عقل واحد، فقد أدى ظهور هذه الكتب في الوقت الذي اطلع فيه المثقفون العرب على التراث القصصي الغربي إلى حدوث تفاعل حقيقي بين تراثين كبيرين أحدهما أصيل والآخر دخيل، ومن تفاعلهما هذا ظهرت الرواية وكانت زينب باكورة ثمارهذا التفاعل.

أما الاحتجاج بأن هيكلاإنما كتب رواية زينب في فرنسا ولم يكتبها في مصر، فليس دليلاً على شيء فكثير من الروايات الروسية كتبه أصحابه في فرنسا أو في إيطاليا وسويسرا ولم يشكك أحد في روسية هذه الروايات بحجة أنها كتبت خارج روسيا.

وأما اعتراف هيكل بأنه تأثر بالأدب الفرنسي، فليس دليلاً على أنه لم يتأثر بالأدب العربي، وليس تصريح الكتّاب، بملزم أن يكونوا قد تأثروا بالفعل بما صرحوا بتأثره.

دعاء الكروان "طه حسين":

ومن الروايات التي تتمثل فيها تقنيات رواية العبرة وتعد امتدادا لرواية زينب رواية "دعاء الكروان" لطه حسين، ورواية "حواء بلا آدم" لمحمود طاهر لاشين، اللتان — رغم تفرد كل منهما بأسلوبها الخاص — تشتركان مع زينب في غلبة الطابع التصويري ذي الدلالة البيانية الإشارية التي تحكم تركيب كل مستويات الرواية، بدءاً بدلالة الكلمات ونهاية بدلالة البنية الكلية للرواية، ومروراً بدلالة الحكاية والشخصيات والمشاهد والمواقف والأفعال، هذا الخليط الناشئ من امتزاج عناصر مختلفة في كيان الرواية وما يؤدي إليه ذلك من تكّيف وتعديل، كما حدث في دعاء الكروان، مع عدم إغفال التطور الذي حدث في شكل هذه الدلالة على يد محمود

طاهر لاشين والناشئ من العوامل الزمانية التي تعمل على التغيير المستمر لأشكال الثقافة، ومنها فن الرواية.

فعلى المستوى اللغوي يمكن تقسيم روايات هذا النمط قسمين:

القسم الأول: وتمثله روايتا زينب – وقد مر الحديث عن المستوى اللغوي فيها – ودعاء لكروان، وهي لا تختلف كثيراً في لغتها عن زينب إلا في قليل من الملامح التي تنشأ عن اختلاف المؤلفين عادة، وهي لا تؤثر على اشتراكهما في التقنيات الفنية الواحدة.

فعلى الرغم من أن الراوي في دعاء الكروان واحدٌ من شخصيات القصة وهو: "آمنة" بخلاف زينب، التي يقف الراوي فيها بعيدا عن الشخصيات مقتربا من المؤلف، إلا أن شخصية راوية طه حسين تتصدر الأحداث والأشخاص في الرواية مثلما كان الراوي العليم في "زينب" مما عمل على طبع كل أساليب السرد، وجعله – سواء أكان على مستوى الحكي أم الحوار أم الوصف وما يدل عليه من شخصيات ومواقف – جزءا من خيال الراوي.

بل إن طه حسين في بعض الأحيان يزيح آمنة الراوية جانبا ويبرز هو ليروي الأحداث أو يعلّق عليها على لسان راوٍ آخر، يحمل صوت المؤلف نفسه، أو يحمل ملامح الصوت الجماعي، صوت المتلقين الذي يشبه صوت الكورس في المسرح الإغريقي وصوت الموال في القصص الشفاهي الشعبي.

وأسلوب السرد الذي يستخدمه طه حسين أسلوب شعري تقوم دلالته على المجاز والاستعارة والكناية ويتأنق في صوغة وفي صبغة بألوان الزينة من طِباق وجناس وتقسيم وتكرار العام بعد الخاص والخاص بعد العام والتفصيل بعد الإجمال والإجمال بعد التفصيل، ولا يتخلى طه حسين عن هذا الأسلوب المزخرف

السرد أو في حكاية الحوار أو في الوصف أو في المواويل الطويلة التي تناجي فيها آمنة كروانها. مما يجعل أحداث الرواية تمر في الخيال، وكأنها أحداث قصيدة لا رواية. بل إن جزءاً كبيراً من الأحداث تقصه الراوية على أنه يمر في خيالها لا في الواقع.

وبالنظر إلى أشكال الأساليب المستخدمة في دعاء الكروان وفي طريقة ترتيبها نرى أن أكثرها هو ذلك الأسلوب الذي يتوقف فيه زمن الحكاية تماماً — كما في السابق — وتظل الراوية تلقى بقصائدها المنثورة مناجية بها الكروان مثل قولها: "لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! مازلتُ ساهرةً أراقبُ مَقْدِمَك وأنتظر نِداءَك، وما كان ينبغي لي أن أنام حتى أُحس قُربكَ، وأَسمع صوتك وأستجيب لدعائِك، ألم أتعود هذا منذ أكثر من عشرين عاماً! لبيك لبيك أيها الطائر العزيز ما أحب صوتك إلى نفسي إذا جثم الليل، وهذا الكون، ونامت الحياة، وانطلقت الأرواح في هذا السكون المظلم، آمنة لا تخاف صامتة لا تسمع"[1] "ومثل: "يا لك من ليل مظلم مريض تضطرب فيه هذه الأضواء الضئيلة البعيدة التي تغني ويبسط عليه هذا الكون السخيف ظلالاً لا حد لها، ثم يندفع فيه من حين إلى حين صوت هذا الطائر العزيز كأنه سهم ينطلق في بحر من الظلمات، كل شئ هادئ مطمئن من حولنا حتى نفس هذه الفتاة التي كانت ثائرة منذ لحظة فقد اطمأنت وسكنت وانتهت إلى حال يشبه النوم"[2]

وقد لا يكون هذا الأسلوب على لسان الراوية "آمنة" وإنما على لسان راوٍ آخر

---

(١) دعاء الكروان. ص ١٠.

(٢) دعاء الكروان. ص ٢٦، ٢٧.

يعلق به على الأحداث عندما تحتدم المواقف أو تتأزم النفوس ومن أمثلته: "أقيمي أقيمي يا آمنة وانسي نفسك ولذتك وراحتك، وانظري إلى هذه الفتاة الجالسة أمامك، إن ذهولها ليمزق القلب، وإن شحوب وجهها ليذيب النفس، وإن هذه الدموع التي أخذت تنحدر من عينيها في سكون وصمت لخليقة أن تصرفك عن كل تفكير إلا فيها، وعن كل عناية إلا بها، أَلِحّي أَلِحّي يا آمنة في تزيين الرحيل، وفي التحدث بما سنجد في القرية من أمن، وبما سنستقبل فيها من هدوء واستمتاع بالحياة الراضية"[1].

هذه الأساليب الإنشائية الغنائية لا تختلف كثيراً عن أساليب هيكل التي يتغنى فيها على لسان الراوي بجمال الطبيعة في رواية زينب، أو يناجي بها— القمر أو الليل — على لسان حامد.

أما الأسلوب الآخر الذي تتحرك فيه الحكاية وتتوالى الأحداث فهو لا يختلف كثيراً عن الأسلوب السابق من حيث عنايته بالزخرفة البيانية والبديعية والصور الجميلة والإسهاب المفرط والخطابية ذات النبرة العالية، وهو قد يختلط بسابقه، فيؤدي - إلى جانب ما يقوم به الأسلوب السابق من دروس في الإنشاء — وظيفته، وهي حكاية حركة الأحداث، يحكيها بأسلوب الملحمة الشعرية ذات الأفعال الدالة على الحضور أو الماضي القريب، مثل قوله على لسان آمنه تحكي بعض مواقفها من أختها: "فأنهض متثاقلة مترمتة حتى أهبط فناء الدار الشمس أُمّنا، وما كان أيسر الوصول إليها، فقد اعتزلَتْ غير بعيد من السُّلَّم، وجلسَتْ منحنية تَعبثُ في الأرض بأصابعها عبثاً يدلُّ على شيءٍ من الذهول كأنما كانت تناجي همّاً ثقيلاً أو

---

(١) دعاء الكروان ص ٥٥ .

فيه خطراً بعيداً حتى إذا بلَغْتها مسستُ رأسَها بيدي وسألتها مداعبةً: ما هذه اللعبة التي تلعبين؟""(1)

وتوزيع هذه الأساليب السابقة بكل أشكالها في الرواية، يقرر الشبه بين أسلوب القص في الروايتين "زينب ودعاء الكروان" من ناحية،ويقرر تأثرهما بأسلوب القاص الشعبي من ناحية أخرى، فإذا ما وضعنا الفقرات التي تنطلق من الطبيعة متغنية بالطبيعة في زينب أو مناجية الكروان في دعاء الكروان في مقابل الموال الذي يغنيه المنشد على الربابة في الحكاية الشعبية ووضعنا التعليق على الأحداث في مقابل مثيلاتها، والمواويل التي تنطلق من الأبطال في مقابل الشعر الذي يتغنى به القاص الشعبي أبطاله، إذا وضعنا كل فقرة هنا في مقابل مثيلتها فإننا وجدنا الشبه ظاهراً، فالفقرات الأولى لا تأتي إلا في حالات الهدوء الذي يسيطر على الحكاية، حيث لا يكون هناك تأزم في المواقف، وكذلك يأتي النوع الثاني في حالات التأهب لحدوث الأزمة، أما النوع الثالث الذي تنطلق فيه السنة الأبطال فيأتي في ذروة التأزم. وقد يغير القاص أو يعدّل من ذلك ولكن الإيقاع في الشكلين يجمعهما طابع مشترك.

واللغة المستخدمة في الروايتين سواء أكان على مستوى اختيار الكلمات المفردة أو على مستوى علاقاتها في تركيب الجملة أو العبارة. لغة متشابهة في نمط الدلالة في الوظيفة، فاختيار الكلمات يقوم على انتقاء أفصحها وأوقعها في ذهن السامع وأكثرها تأثيراً وموسيقية في الموضع الذي وضعت فيه، وليس على أكثرها دقةً في التعبير عن الحدث أو الحالة النفسية المصورة، وهي مع ما جاورها تشكل صوراً لا

---

(1) دعاء الكروان. ص ٣١

يلزم مطابقتها للواقع بل المطلوب هو أثرها فقط.

ولبيان ذلك إليك هذه الفقرة التي يقول فيها طه حسين على لسان الراوية: "يا لك من ليل طويل بغيض لم نعرف فيه راحة ولا أمناً ولا هدوءاً، وإنما كنا فيه نَهْبَ النَّدم المضني على ما فات والخوف المهلك مما هو آت والضيق الشديد بما نحن فيه، والليل يطول ويطول، كأنه يحمل أثقالاً لا قِبل له بها ولا قدرة له على المسير معها، فهو يزحف زحفاً بطيئاً أشد البطء، والهم يغشي نفوسنا تغشيةً، وهذه الخواطر المنكرة تدور في رؤوسنا دورانا متصلاً يكاد يفنيها"(1) فمخاطبة الليل وما يلزمه من تخيلة مشخصاً، وجعله يحمل أثقالاً ويزحف كلها صورٌ لا تخدم الواقعية في القصة وليس لها مكان في زمان القصة أو مكانها وإنما هي خيالات جيء بها لتجعل المألوف غريباً والمحصور في الزمان والمكان متحرراً منهما، وهو أسلوب لغة الشعر لا لغة الرواية، واختيار كلمة طويل، وكلمة راحة ثم كلمة أمناً ثم كلمة هدوءاً، وكلمة آت في نهاية العبارة المقابلة للعبارة المنتهية بكلمة فات واتباع الفعل يغشى بالمفعول المطلق "تغشية" وتدور "دورانا" كلها مجيء بها لجمال العبارة وموسيقيتها وليس لوظيفة دلالية خاصة.

بل إن في زينب ودعاء الكروان فقرات متعددة وطويلة لا وظيفة لها غير التأنق في صوغ العبارات، مما يزيد بناء الروايتين تفككاً ويجعل هذه العبارات منفصلة الوظيفة عن المستوى القصصي، وذلك يجعلهما قريبتين من فن المقامة. ويجعل الحكاية الكبرى في كل منهما تصاغ مباشرة من خلال الأفعال الدالة على حركتها كما في أسلوب القصص الشعبي دون الاعتماد على الأفعال الدالة على المشاهد

---

(1) دعاء الكروان. ص ٥٨.

الحركات الصغرى التي تعمل عادة على تشكيل الحكاية الكبرى، فاللغة هنا [illegible] الحكاية الكبرى مباشرة كما في القصص الشعبي.

وغلبة الدلالة التعبيرية البيانية على أجزاء العبارة وعلى هيكلها هو الذي فعل [illegible] إلى الأشياء الموصوفة والحركات الصغرى المسرودة، لا وجود لها في عالم الواقع حينئذ، أو هي موجودة ولكنها غير محدودة بزمان القصة ومكانها، فدلالتها [illegible] المجازية هي التي قد تشارك في بناء القصة أو لا تشارك أو قد تكون للمبالغة في صفة أو للتهويل الذي يثير العواطف.

ومتتبع هذه الأساليب العاطفية المجازية في دعاء الكروان يرى أن فقراتها موزعة على الرواية توزيعاً خاصاً قد يضلل الباحث أحياناً، إذ يرى أن هناك فقرات [illegible] في مواضع قائمة تسبق الأزمات مثل قوله قبل مقتل هنادي "وارتفع الضحى [illegible] فإذا ضوؤه المتدفق يغمر فتاتين معتنقتين قد أغرقتا في نوم عميق"(1) أو قوله أيضاً – في الفقرة التي تسبق المفاجأة باغتيال هنادي أخت الراوية "والطريق [illegible] مستقيمة جميلة يحببها إلى النفوس هذا النور القوي الذي يزداد قوة وصراحة وإلحاحاً كلما تقدم النهار، وهذه الحقول الخصبة يملؤها هذا النشاط الخصب وهذا الغناء الحلو يرتفع في الجو ويمتزج بها يملؤه من الضياء والهواء"

ومثل هذه الفقرات تشير إلى انفراج الأزمة وتخفيف العناء عن كاهل الشخصيات، مما يجعلها بمعايير الأنماط الروائية الأخرى في غير موضعها، ولكن النظرة الفاحصة لدعاء الكروان والنظر إلى جذوره التقنية في القصص الشعبية ومواضع مثل هذه الفقرات منها يبين أنها تسير على تقنيات خاصة يجعل هذه

---

(1) دعاء الكروان. ص ٦٢

الفقرات في مواضعها.

ففي القصة الشعبية وفي دعاء الكروان تعتمد تقنية الراوي على أن تكون الكارثة مؤثرة ويزداد تأثيرها كلما ازداد عدم توقعها، وهذه الفقرات تعمل على إيهام المتلقي بأن الأمور تسير في يسر وأن احتمالات الفرج أكبر من احتمالات الأزمة حتى إذا جاءت الكارثة كانت أكثر إيلاماً وتأثيراً، وفي هذا الموقف أو في هذه الكارثة يرفع الراوي عقيرته بالمبالغة في النواح والبكاء وفي مثل هذا الموقف لا يسعفه إلا المواويل الحزينة والأوصاف والعبارات المغرقة في العاطفية، مثل قوله على لسان الراوية تخاطب أمها: "ويلك أيتها البائسة إنك لتستطيعين أن تسفحي دموعك إلى آخر الدهر فلن تغسلي قطرة من هذا الدم الذكي، ويلك أيتها الأم الآثمة إنك لن تستطيعي أن تردي نفسك إلى البراءة والأمن. نعم إن صوتك أيها الطائر العزيز قد أيقظني وأيقظ هذه الأم المجرمة التي سفكت دم ابنتها بيد أخيها، وأيقظ هذا المجرم فنبهه إلى أن جريمته يجب أن تخفى وإلى أن آثار إثمه يجب أن تزول، ولكنه لم يوقظ هنادي"[1]

ونتيجة لكل ما سبق من علو صوت الراوي والمبالغة في التأنق في الأسلوب وقيامه على الأساس التعبيري ذي الدلالة البيانية وغلبة عنصر الحكي على عنصر العرض فإن دعاء الكروان أصبحت شبيهة بالقصة الشعرية داخل القصيدة يقول الدكتور طه وادي "وأول ما يلفت النظر بالنسبة لهذه الرواية هو شاعرية الأسلوب وتدفقه بطريقة انسيابية تلغى فيها الفواصل بين السرد الحوار، وبين حديث الشخصية لنفسها وللآخرين"[2] ونتيجة لذلك أيضا فإن أحداث الرواية

---

(١) دعاء الكروان. ص٦٦ .

(٢) طه وادي مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية. ص ٧٠ .

فشخصياتها أصبحت غير محددة ولا واضحة المعالم، ولا تتسم بسمات خاصة، فلا تفاصيل شتى عن المعالم الخاصة للموصوف، ولا ملامح ترصد الحركة الفريدة التي تستقر في الحادثة، وإنما هي أشباح جميلة تتراقص خلال العبارات المنمقة.

ومن أمثلة أسلوب الحكي قوله "هناك في طرف من أطراف المدينة، استقرت هذه المرأة مع الصبيتين، لجأت إلى شيخ البلدة أو إلى شيخ العزبة، فأواها يوماً"[1] فهذه الفقرة السردية لا تحدّد شيئاً ولا تخصص حركة، فأي طرف من أطراف المدينة ينطبق عليه القول، وأي مدينة تصلح عليها الإشارة، وكأن استقرار هذه المرأة يشبه اللااستقرار، ولا يَعْنى الراوي أكان المضيف شيخ بلدةٍ أم شيخ عزبة المهم أن شيخاً قد آواها. إن ذلك يبين أن الراوي لا تعنيه الحركة الفريدة في ذاتها وإنما هي تعنيه بدلالاتها المنفصلة عن دلالة الكلمات والأوصاف.

ولعل أوضح مثال لما قامت عليه دعاء الكروان من تقنيات فنية هو سرد الحوار في الرواية ملفوف في إطار من الحكي، تبدأ الفقرة الحوارية بكلمة: قالت، ثم قالت، وهذا الحوار المسرود لا يجعله الكاتب محاكياً للحوار الفعلي للأشخاص، ولا تسجيلاً لحوارهم إذ إن ذلك يجر إلى استعمال العاميات – كما فعل هيكل في زينب – ولا تصويراً لقول الشخصيات، وإنما يجعله ترجمة أدبية فصيحة لما يريد الراوي أن يقولوه، وهذا ناشئ من توغل طه حسين في الأسلوب التقريري في القصص، وفي هذه الحالة يحمل الراوي الحوار وظيفة من وظائف الحكي، ويجعله جزءاً منه.

ومثال ذلك قوله: "ثم قال لها شيخ العزبة" أي لزهرة "ما أكثر العمل هنا،

---

(١) دعاء الكروان، ص ١٦.

فالتمسي حياتك وحياة ابنتيك في بيوت هؤلاء المترفين الذين لا يعملون في الزرع والحرث، وإنما يعملون في خدمة الحكومة، منهم من يخدم في معامل السكر ومنهم من يخدم في المركز ومنهم من يخدم في المحكمة الأهلية أو الشرعية، ومنهم مهندس الري، ومنهم مهندس الطرق، ثم عند هؤلاء التجار الذين لا يتاجرون فيما تخرج الأرض من الحَب، فهؤلاء فلاحون أو كالفلاحين، وإنما يتاجرون في هذه الأمتعة والعروض التي لا تأتي من الريف ولا تُصنع في المدينة، وإنما تأتي من مصر، هناك حيث الناس لا ينطقون كما ننطق، ولا يعيشون كما نعيش"(1) فهذا الحوار عربي فصيح وضعه الراوي في مقابل الحوار الذي يتخيل المتلقي أن الشخصية قد نطقت به، أياً كانت لهجة هذا المنطوق، ولكن القضية الفنية لا تنبع من استعمال العربية كأداة للحوار وإنما من أن هذه العربية المستخدمة لا تصور تصويراً فنياً ما كان على الشخصية أن تقوله أو حكاية ما قالته، وإنما هي فقرات سخرها الراوي في مثل هذه الفقرة لحشد كل ما يعرفه الكاتب عن الريف وأوضاعه وأحواله وأنماط الساكنين في المدينة، فالسؤال المطروح في الرواية لا يتطلب كل هذه الإجابة، والرؤية التي تعبر عنها هي رؤية المؤلف لا رؤية الشخصية المتحدثة.

أما الوظيفة العامة التي ينهض بها هذا المستوى اللغوي كله في زينب ودعاء الكروان فهي متعددة الجوانب، بعضها لا يتصل بالمستوى القصصي، مثل هذه الابتهالات والمقالات والرسائل والمحاورات التي تعد رسائل مستقلة من الراوي إلى المتلقي، مما يجعل الروايتين مفككتين في بنائهما وبعضها يصف البيئة المصرية — ليس غير — وذلك مثل هذه الأمور التي تدور في قرية زينب وقرية آمنة، وأما ماعدا

---

(1) دعاء الكروان. ص ١٧.

لك فهو يعمل على بناء الحكاية والشخصيات وغيرها من مكونات المستوى القصصي.

وحكاية دعاء الكروان تشبه حكاية زينب من وجوه كثيرة: فشخصية الراوي في دعاء الكروان واحدة من شخصيات القصة "وهي آمنة" ومع ذلك فإن هذه الشخصية تسخّر أحداث الرواية وأساليبها لخدمة الفكرة التي يريد الكاتب التعبير عنها – كما في زينب – بل تتعدى ذلك إلى أنها تجعل أحداث الرواية جزءاً من خبرة الراوية(آمنة) تمر الأحداث على ذاكرتها مروراً يشبه مرور أحداث الملحمة الشعرية أو أحداث القصيدة الغنائية عندما يكون لها أحداث وتقتبس كثيرا من تقنياتها.

فآمنة "الراوية" تبدأ القصة بفقرة تحتوي على مشهد تبين فيه علاقة الود المنقطع بينها وبين مهندس شاب، تقول فيه: "لم يكن يقدّر أني سألقاه قائمة باسمة حين أقبل عليّ في ظلمة الليل يسعى كأنه الحية أو كأنه اللص، ولكنه لم يكد يبلغ وسط الغرفة ويتبين شخصي ماثلاً في وسطها وعلى وجهه ابتسامة شاحبة كأنها ابتسامة الأشباح حتى أخذه الذعر، فتراجع خطوات ثم قال في صوت أبيض جعل يرد صوته الطبيعي قليلاً قليلاً: ماذا ألا تزالين ساهرة حتى الآن؟ أتعلمين متى نحن من الليل؟ قلت لقد جاوزت ثلثه وما كان ينبغي لي أن أنام قبل أن ينام سيدي"(1)

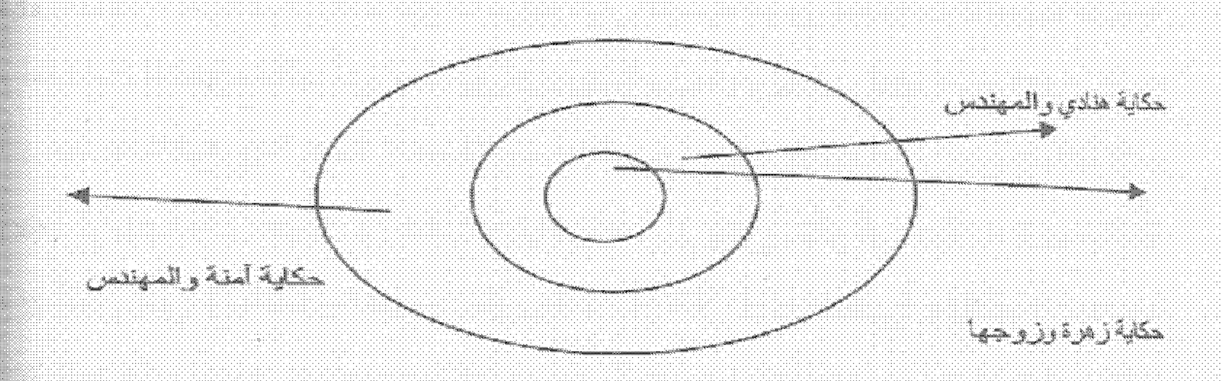
هذا المشهد ليس بداية لقصتها الغرامية السعيدة التي انتهت بالزواج من هذا المهندس فحسب، وإنما هو نهاية لقصة غرام مأساوي بين هذا المهندس نفسه وبين أختها (هنادي) وقد انتهت هذه القصة الثانية بالقتل لأختها، لأنها حملت منه عاراً

---

(1) دعاء الكروان. ص ٩، ص ١٤٠.

كان ينبغي في نظر الأم أن يُدفن في التراب، وهاتان الحكايتان كانتا نهاية لقصة أخرى ثالثة، هي قصة الأم "زهرة" — أم آمنة وهنادي— وزوجها المفسد الذي راح ضحية لفساده وكانت الأسرة بدورها ضحية لمقتل هذا الأب.

ففي القصة ثلاث حكايات مثل رواية زينب، إلا أن الحكايات هنا لا تسير مسلسلة متتابعة كما في زينب، وإنما هي متداخلة مثل قصص ألف وليل وليلة، كما يبين هذا الشكل



واجتماع هذه الحكايات متجاورة في رواية واحدة، يشير إلى المدلول الوعظي بل يستخدم تقنيات القصص الوعظي في تشكيل الرسالة القصصية العبرة، وهو الهدف الذي أراده المؤلف و صرح بجزء منه على لسان هنادي قبل مقتلها محذرة أختها آمنة: "قائلة لها. مثلما فعلت زينب من قبل ـ:" إياك أن تفعلي ما فعلت أو تُخدعي كما خُدِعْت أو تُدْفعي إلى مثل ما دُفِعْتُ إليه"[1] بل يدعو الكاتب طه حسين صراحة إلى نبذ هذه العادة المتأصلة في الصعيد وهي معاقبة الفتاة التي يغرر بها بالقتل، دون معاقبة الوحش الآدمي الذي ارتكب الجريمة، هذه العادة هي التي

(١) دعاء الكروان. ص ٢٧.

شجعت خال هنادي ودفعت أمها أيضًا لارتكاب هذه الجريمة.

إن طه حسين في روايته بحكاياتها الثلاث لا يجعل الصراع بين أفراد الرواية دائمًا بين العلم والجهل، أي بين معسكرين من القيم، كما في زينب، ففي حكاية زهرة وزوجها اجتمع رجل جاهل وامرأة جاهلة فنشأ الدمار والتعاسة والقتل، وفي حكاية هنادي والمهندس اجتمع رجل متعلم وامرأة جاهلة فلم تتعادل الكفتان وأدى اجتماعهما أيضًا إلى القتل، أما في القصة الثالثة وهي قصة آمنة والمهندس فقد اجتمع رجل متعلم بامرأة متعلمة وإن كانت من طبقة فقيرة، ومع ذلك فإن الكفتين تساويا وأدى اجتماعهما إلى السعادة والزواج. ودلالة الحكايات الثلاث بهذه الطريقة تشبه دلالة الحكايات في زينب، فقد كان طه حسين في رسمه للشخصيات واعظًا يستخدم تقنيات القصة الوعظية أكثر منه روائيا واقعيا، فلم يتطرق لتصوير الصراع النفسي العنيف الذي يدور بين العاطفة والتمسك بالتقاليد داخل الأم زهرة وهي تقبل على قتل فلذة كبدها، لقد حرم طه حسين هذه الأم مما لم تحرم منه أمهات الحيوانات المفترسة في الغابات، وهذا شكل من أشكال المبالغات الوعظية التي يراد منها تكثيف العبرة وتعظيم الأثر.

على أن الحكاية الرئيسية في الرواية هي حكاية (هنادي والمهندس) أما حكاية زهرة – أمها – مع أبيها فلم تكن إلا تمهيداً لها، ذكرها الكاتب وفاء لذوق القاص الشعبي الذي ترسّم طه حسين خطاه وإكمالاً للعبرة التي عمل الكاتب على إسدائها للمتلقين، وكذلك لم تكن الحكاية (الإطار) آمنة والمهندس إلا لوناً من ألوان الحرص على التهذيب وإعطاء النموذج الصالح للجيل الجديد من الفتيات استجابة للميل إلى الأسلوب التربوي.

وهذه الحكاية الرئيسية لم تخرج تقنياتها عن النموذج العام لروايات العبرة ذات

الطابع البياني، فهي ذات ثلاث مراحل:

أ- المرحلة الأولى التي تتوافق فيها سيرة هنادي مع ذوق المجتمع الذي تعيش فيه، بل كانت أكثر وفاء له وحنيناً إلى الغرب أي إلى القرية وإلى أخلاق البدو من أختها، وذلك قبل خروجها على النظام وحبها لهذا الشاب.

ب- ثم خروج هنادي عن العرف الذي سار عليه المجتمع خروجًا صارخًا وذلك لأنها مكنت المهندس من نفسها بدون زواج.

ج- الكارثة وهي قتل هنادي وقد قتلتها أمها بيد خالها الأعرابي، جزاءً لها على خروجها على قواعد المجتمع وأعرافه.

ومثل سائر الحكايات الوعظية يبالغ الراوي بكل الوسائل الممكنة في العطف على هنادي الضحية قبل وقوع الكارثة وبعدها، ويبالغ أشد المبالغة في وصف وحشية القاتلين وفي عِظَم الجريمة التي ارتكبوها، كل ذلك بهدف العبرة — التي هي هدف القاص الشعبي — يقول طه حسين على لسان آمنة الراوية مخاطبة كروانها: "لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! إنا لنلتقي كلما انتصف الليل منذ أعوام وأعوام فنذير بيننا هذا الحديث، أفتدعني أقص أطرافاً منه على الناس لحلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم النفوس الزكية من أن تزهق، والدماء البريئة من أن تراق؟"[1]

ولا يلتقي منهج طه حسين في دعاء الكروان مع القاص الشعبي في ذلك فحسب، بل في جوانب متعددة وبخاصة في العنصر الحكائي، فحكاية الفتاة الصعيدية الجميلة التي تعشق شاباً متعلماً في المدينة، ثم اعتداؤه عليها وهتكه عرضها، ثم قتلها بيد أهلها من أجل المحافظة على الشرف، حكاية مكررة في

(١) دعاء الكروان. ص ١١.

الحكايات الشعبية، كثيرة الدوران على ألسنة الرواة الشعبيين، وكذلك حكاية والدها ومجونه ومقتله لا يعبر عن رغبة من الكاتب في إثبات علائق الوراثة بين البنت وأبيها كما في القصص الغربي المتأثر بنظريات الوراثة، وإنما يعبر عن الوراثة كما هي في الذوق الشعبي، إذ إن العناصر التي صرح باشتراكها بين الأب (وهي الزنا والقتل) ليست وراثية بالمفهوم العلمي، بل هي وراثية بالمفهوم الشعبي فقط. إذ إن الوراثة في المعارف الشعبية المصرية تعتمد على أن الإنسان كما يدين يدان، وكما يعتدي الرجلُ على أعراض الناس يُعْتَدى على عِرضه، ومن ثم فإن نهاية الحكايتين الأولى والثانية (حكاية زهرةالأم مع الأب، وحكايةهنادي مع الباشمهندس) بهذه الصورة القدرية شعبي خالص.

لأن الحكاية الأولى متكافئة الأطراف لا تشحذ عاطفة ولا تدفع إلى شيء، فالأب يتساوى جُرْمه الذي فعله مع المصير الذي انتهى إليه حسب معيار الراوية نفسها، إذ تقول آمنة: "ولكن أبانا لم يكن صاحب حشمة ووقار وسيرة حسنة إنما كان زير نساء يحب الدعابة والمجون، ولا يتحرج مما يتحرج منه الرجل المستقيم، وكانت له في القرية وفي القرى المجاورة خطوب كانت تخيف منه وتخيف عليه" ثم تقول: "وإنها" أي زهرة الأم "لفي ما هي عليه من غيرة وإشفاق وفزع ذات ليلة إذ جاءها النبأ بأن زوجها قد صُرع ثم يستبين الأمر قليلاً قليلاً فإذا الرجل قد ذهب ضحية لشهوة من شهواته الآثمة"[1]

والأم "زهرة" يتساوى جرمها الذي فعلته وهو قتل ابنتها هنادي بيد أخيها الخال مع الضرر الذي لحق بها من قبل والذي سببه لها مجون زوجها ومقتله

[1] دعاء الكروان. ص ١٥.

وتشردها مع ابنتيها.

والحكاية الثالثة تكاد تكون متكافئة أيضا، فآمنة الراوية يتساوى شقاؤها بأمها وفجيعتها في أختها مع الجزاء الذي نالته بالزواج من المهندس والنعيم معه، بقى بعد ذلك الحكاية الثانية والأساسية، حيث هنادي التي تبدو أفعالها من الوجهة الشعبية متعادلة، ولكنها من وجهة نظر الراوي لا تكون كذلك، إذ لا تتلاءم القَتْلة التي نالتها مع الفَعْلة التي فعلتها، تقول الراوية: "ولكن أختي لا تسمع لي أو هي تسمع ولا تفهم عني، هي مثلي لا تحب الرحيل ولا تحن إلى الغرب، وإنما تحن إلى هذا الشرق الذي تركت قلبها فيه، هنالك في ذلك البيت الجميل الذي تحيط به هذه الحديقة الواسعة ويقوم عليه ذلك العامل من أهل الريف، ويعيش فيه ذلك الشاب المترف الذي يسمونه الباشمهندس في هذا البيت تركت أختي قلبها وهي من أجل ذلك ذاهلة ذهولاً متصلاً، وهي من أجل ذلك عاجزة عن أن تسمع لنا أو تفهم عنا أو ترد علينا جواب ما نلقى عليها من سؤال، كنت أحسبها محزونة لما تورطت فيه من خطيئة، وما أشك في أنها أحست هذا الحزن وما أشك في أن الندم قد عذبها تعذيباً، لكني بعد أن أنفقت معها ليلة كاملة وتبينت من أمرها ما تبينت استقبلت الصبح ونفسي تذوب أسى وحسرة على هذه الفتاة التي تنظر وراءها فترى حباً مضيعاً وتنظر أمامها فترى خوفاً مروعاً"(1)

ومن ناحية أخرى فإن الكاتب يجعل هنادي الضحية لا حيلة لها فيما فعلت، فقد تألبت عليها الظروف الاجتماعية والاقتصادية، ولم يكن لها سلاح من العلم يحميها كما حمى أختها من بعد، وهذه لمحة واقعية، تقرب الرواية ومثيلاتها من

(1) دعاء الكروان، ص ٥٥: ص ٥٦.

أسس الفن الروائي، يقول عنها "هذه الفتاة البريئة لم تعرف بؤس النفس قبل الآن، وهي تستقبل الشقاء الآن مظلماً قاتماً ثقيلاً ملحاً، لم تدعه ولم تسع إليه، وإنما أكرهت عليه وأغريت به إغراء، ثم دفعت إليه دفعاً، وهي الآن غريق مشرفة على الموت تريد أن تقاوم وتجاهد الموج ما وسعها الجهاد، لا تجد ما تعتمد عليه أو تتعلق به"[1].

ومن ناحية ثالثة فإن الكاتب يتعاطف معها بالأوصاف والصور الحزينة، إذ يصفها مرة بأنها تعسة، ومرة أخرى بأنها مسكينة، ويصور الدماء وهي تجري منها بعد قتلها، يرسم للقارئ صورة هذه الدماء باعتبارها شيئا واقعيا تراه الشخصيات بعيونها، ويعمق صورة الدم وهو يتراءى للشخصيات في الخيال وهي هنا وهناك واقفة لا تقاوم ولا تدافع عن نفسها، يصورها الكاتب على أنها فتاة جميلة ذات أمل وطموح قبل مقتلها. كل ذلك يجعل الأثر الذي تتركه في نفس القارئ عميقاً، واللحظة التي يدفع الكاتب إليها مؤثرة.

وفي مقابل هذه الشخصية شخصية أخرى يجعلها الكاتب غير متوازنة أيضاً، وهي شخصية الأعرابي. "ناصر" (الخال القاتل) فهو لم يعاقب على فَعْلَته، بل يتركه الكاتب يعيش هانئاً سعيداً، بالإضافة إلى وصفه أكثر من مرة بصفات منفرة، فمرة شيطان ومرة أخرى قبيح الصورة، وهلم جرا.

كل ذلك يجعل حكاية مقتل هنادي هي التي تبقى راسخة في ذاكرة القارئ بعد انتهائه من قراءة الرواية، حيث اشترك في قتلها الأم وأخوها ناصر والمهندس من طرف آخر. إن التقنيات السردية التي صاحبت تدخل الراوي بهذه الطريقة

---

[1] المرجع، ص٢٩.

السافرة عَمِل على تقسيم الشخصيات إلى قسمين شخصيات خيرة وأخرى شريرة، شخصيات تمثل الجهل والظلم والتمسك بالعادات والتقاليد العتيقة. (ناصر)، (وزهرة) وشخصيات تحب وتفهم ولكنها مسيّرة وتمثلها هنادي وآمنة.

وطريقة سرد هذه الحكايات ورسم الشخصيات يدل على تأثر الكاتب بقصص ألف ليلة وليلة، من حيث تداخل الحكايات، بل يبدو تأثر طه حسين بألف ليلة في سرده للحكايات الصغيرة والتفصيلات الدقيقة، وذلك مثل حكاية آمنة والنساء الثلاث: زنوبة الراقصة وخضرة الدلالة ونفيسة العرافة، أو حكاية البنات الثلاث اللائي قتلن خارج المدينة، وهذه الحكايات لا هدف لها في القصة ولا وظيفة لها إلا أنها تعرض قطاعات من المجتمع المصري بصورة تقريرية أو تسجيلية.

يقول الكاتب على لسان آمنة الراوية كاشفا عن علاقتها بألف ليلة: "وقد انصرف الشبان إلى وليمتهم وتخففت من أثقال ما كان عليّ من عمل، فانسللت مسرعة رشيقة سريعة النشاط إلى الغرفة، ومضيت في البحث غير قليل، وإذا أنا أظفر بما كنت ابتغي فيا للبهجة ويا للغبطة، ويا للسعادة ويا للرضا، هذا الكتاب بين يدي دميم الصورة قبيح الشكل حقير الورق رديء الطبع ولكن اسمه "ألف ليلة وليلة" وأنا أقرأ فيه وأنا أمضي في القراءة، وأنا أنسى نفسي وأنسى مكاني"[1] وإذا أضفنا هذا الشبه الواضح بين حكايات دعاء الكروان والقصص الشعبي إلى الشبه الذي سبق تقريره بين أسلوب السرد في دعاء الكروان وزينب وأسلوب السرد الذي تقوم عليه الحكايات الشعبية، أصبح الادعاء بأن هذه الروايات متأثرة

---

(١) دعاء الكروان. ص ١٣٢.

القصص الشعبية وآخذة منها في تقنياتها الفنية غير بعيد عن الصدق.

وكما سبق لهيكل أن صرح بالشبه بين أحد أبطاله في زينب، وأبطال السير الشعبية، فإن طه حسين لا يهمل ذلك أيضًا في روايته، إذ يقول على لسان الراوي الثاني في دعاء الكروان معلقاً عل هروب آمنة "الراوية الأولى: "فهي تمضي وتمضي ولا تلتفت عن يمين ولا شمال، ولا تلتفت إلى وراء كأنها بطل من أبطال هذه القصص التي تتحدث بها الجدات والأمهات"[1]

ويقول عنها أيضًا: "ألم تفكري في هذه الأقاصيص التي كان يمتلئ بها صباك والتي كانت تسلي نهارك وتروع ليلك، والتي كانت تمتلئ بأحاديث الأغوال، وقد تلقوا على الطريق يعترضون المار حين يمر بهم وقد انقطعت به السبيل فإذا هم يضمرون له الهول كل الهول، ويسرون له البغض كل البغض، وإذا هم لا يكادون يتنسمون ريحه وقد أقبل من بعيد حتى يتحلب ريقهم فرقاً إلى لحمه وعظمه"[2].

وهكذا تشترك رواية دعاء الكروان ورواية زينب في غلبة العنصر التعبيري الذاتي على الأسلوب وعلى الحكاية، كما تشترك معها في تفكك بنائها، لقيام كثير من الأجزاء الأسلوبية والقصصية بوظائف منفصلة عن البناء العام للرواية وإن كان بناء دعاء الكروان أقل تفككاً وذلك لأن الأفكار التي أراد الكاتب تعليمها للقارئ كانت الحكاية هي التي تقوم بها، بخلاف الأفكار في زينب فقد جعلها هيكل على هيئة محاورة على ألسنة الشخصيات حيناً أو جعلها في صورة مقالات حيناً آخر.

---

(1) دعاء الكروان، ص ٧٩.

(2) دعاء الكروان، ص ٧٧ د.

حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين:

أما رواية (حواء بلا آدم) فتحكي قصة فتاة تدعى "حواء" نشأت في مجتمع يتكون من طبقتين: الطبقة الفقيرة التي ولدت (حواء) بين أحضانها وتنتشر بين أبناء هذه الطبقة الخرافات والجهل والعقائد الفاسدة، مثل الإيمان بأن الشياطين هم الذي يسيرون حياة البشر خيراً أو شراً، ولكن حواء تعلمت ونبغت في علم الرياضيات، وأقام هذا التعليم حاجزاً بين عقلها الناضج وهذه العقليات الخرافية من أمثال الحاج إمام المجاور المنحرف ـ سابقاًـ والحاج مصطفى المتاجر بالجهل والأحجبة، وفاطمة هانم جدة حواء، ومربيتها الجاهلة التي تعتقد أن الحاج مصطفى بيده تصريف الأمور والقدرة عن طريق الأحجبة على خرق المألوف، ونجية الخادمة التي وصفها رمزي ابن الباشا بأنها بقرة آدمية.

وكان من نتيجة ذلك أن حسبت حواء أنها بعلمها تستطيع أن تكسر حواجز الطبقات، فدخلت منزل نظيم باشا لتعلم ابنته الصغيرة، وأحبت ابنه الخامل (رمزي)، ودعته لزيارتها في منزلها المتواضع، ولكن الطبقة العليا رفضت هذا الدخيل المتمثل في حواء، بل حاربتها حتى في مواصلة تعلمها فمنعتها من حقها في السفر إلى أوروبا لإتمام دراستها، ولم تقدر نشاطها وخدماتها في المجتمع، ولذلك لم تسمح بزواج رمزي منها، بل زوجته أسرته فتاة من طبقته دون النظر إلى مشاعر حواء، ولم يكن أمام حواء إزاء كل ذلك إلا الانتحار.

هذه الحكاية التي تقوم عليها القصة لا تخرج عن النمط التعبيري ذي الدلالة الوعظية الرومانسية التي تنتهي حياة البطلة فيها غالبا بالموت، وهي تقوم كبقية حكايات هذا النمط على قيام المجتمع الذي له أخلاقياته وتقنياته بالوقوف في طريق البطل أو البطلة " والأخلاقيات هنا تقوم على النظام الطبقي "كما في زينب

وكما في دعاء الكروان، ثم تتمرد حواء البطلة وتكسر هذا النظام فتحب رمزي ابن الطبقة الغنية، فيكون عقابها صارماً، مما يؤدي إلى انتحارها. والرواية هنا ذات حكاية واحدة بخلاف زينب ودعاء الكروان مما جعل حواء بلا آدم أكثر تماسكاً منهما.

والصراع يدور في حواء بلا آدم كما في غيرها من الروايات التعبيرية في هذه الفترة حول الحب، فالمجتمع وبخاصة الطبقة العليا ترى أن النظام الطبقي واجب مقدس يسمو فوق العاطفة، فإذا أراد أحد أن يحب فإنما ينبغي عليه أن يُحب فتاة من طبقته هو، لا من طبقة سواها، أما حواء فقد حسبت أنها بعلمها تستطيع أن تسمو على طبقتها وتلغي الفوارق، ولكنها كانت واهمة.

وعلى الرغم من ذلك ومن تحيز رؤية الراوي إلى جانب حواء واختياره للأحداث التي تجعل الفاجعة فيها أكثر تأثيراً، إلا أن أشخاص القصة يبدون في صورة غير مفتعلة، وإن لم يخرجهم ذلك من سطحيتهم، فمن نماذج هذا التحيز أنه جعلها تولد فقيرة وتنشأ يتيمة ذكية متفوقة في دراستها نشطة في عملها محبة للخير خيِّرة وهي صفات عامة في بطلات هذا النوع من القصص، محبوبة على المستوى الاجتماعي، ثم يرسم لها صورة مؤثرة في انتحارها فهي تنتحر في اليوم نفسه الذي تزوج فيه رمزي ابن الباشا من فتاة بنت "بك" فبعد أن حضرت حفل الزواج وكتمت عواطفها مجاملة للحاضرين رجعت إلى منزلها ولبست فستاناً أبيض وتزينت ثم انتحرت.

التقنيات الفنية التي قامت عليها هذه الرواية تعد حلقة متطورة من حلقات التقنيات التي قامت عليها سائر روايات العبرة ذات الطابع التعبيري البياني، فمحمود طاهر لاشين يستخدم تقنية الراوي العليم ويستخدم تقنيات الحكاية

الوعظية كما يستخدم الأسلوب البياني ممتزجاً بالأسلوب التصويري الساخر، مما يقربها من الإيحاء.

لكن على الرغم من ارتفاع صوت الراوي ووقوفه بين المستوى القصصي والمتلقي وتعبيره عن المؤلف مثلما في زينب ودعاء الكروان إلا أن الراوي في حواء بلا آدم يعني بتوضيح الظاهر والباطن في الأحداث والأشخاص، ويُضحِك ويُلْغِز بلغةٍ خفيفة الحركة ممزوجة بالسخرية والخيال، في دعابة وخفة روح.

يقول مصوراً حركة الحاج إمام داخل دكانه المزدحم: "فمد عنقه كثير الخطوط المتقاطعة في عرض القفا، المتوازية في طول القصبة الهوائية، فنفذت عمامته من فرجة تباعد ما بين أنياب الأفعى يميناً ومخالف الضبع شمالاً، وظهر السلحفاة من أسفل، وأظافر الوطواط من أعلى، فلم يفلح جهد عينه اليسرى في اختراق العتمة المتكاثفة"[1]

فهذه الصورة تؤدي دلالتها بطريقة مجازية، وتحمل من ناحية أخرى على الإيحاء عن طريق تشويه الصورة واختلال نسبها بأسلوب خفيف الظل مثل سائر قصاصي المدرسة الحديثة.

وقد يتلاعب الراوي بأساليب الوصف والسرد ويراوغ في التصريح بالصفة أو الإدلاء بالخبر، مما يعمل على تخفيف وطأته، مثل قوله: "وكان الحاج إمام يتوقع أن يسمع الرد غليظاً وئيداً ولكنه لم يسمع"[2] وفي سبيل هذا الهدف يستخدم الكاتب التورية استخداماً يجذب الانتباه ويضفي لوناً من الغموض والغرابة والتشويق على السرد مثل قوله عن الحاج إمام: "ولولا احتكاك كتفه بدم الأخوين

(١) حواء بلا آدم ص ١٧ .

(٢) حواء بلا آدم. ص ١٧.

حتكاكاً أدركته منه ومضة هلع لقلنا إنه خرج إلى النور وجلس على مقعد في سلام"[1].

ومن التقنيات المبتكرة التي يستخدمهاالكاتب في التلاعب بالسرد والوصف أنه يصور مجموعة حركات شخصية واحدة من عدة جوانب مختلفة ومن جهات متعارضة، لكنها لا تصل إلى درجة تعدد زوايا الرؤية الذي عرفته الرواية المصرية بعد ذلك، لكن هذه التقنية عنده جعلت الشخصية في مجملها مصورة بطريقة كاريكاتورية مضحكة، مثل قوله عن الحاج مصطفى "وضم إليه أطراف جبته وبعد أن مرَّ يده على لحيته الفضية بكيفية من يستوثق من وجودها مكانها، شرع يهز عنقه ويتمتم بما تيسر من القرآن، ومن فترة إلى أخرى كان يقبل عليه عارفو فضلة يلثمون يده ويسألونه الدعاء، على أن الآخرين من شياطين الحي اتخذوا من عمامته هدفاً لنكات وفكاهات"[2].

هذه الصورة التي رسمها الكاتب للحاج مصطفى صورة ساخرة، ولا تقوم سخريتها على تقصي حركات الحاج مصطفى فقط، وإنما على تعارض الرؤى التي اتخذها الراوي في الوصف، فقد اتخذ رؤية المُشاهد الساخرة في عبارة "كمن يستوثق من وجودها" وفي عبارة "يهز عنقه" ثم حكى رؤية الحاج مصطفى نفسه للآخرين في تصويره لهم بأنهم" شياطين الحي، " واتخذ رؤية المشاهد المحايد في قوله "اتخذوا من عمامته هدفاً لنكات وفكاهات".

ومن أمثلة تلاعب الراوي بالسرد والوصف أيضًا — أنه في كثير من الأحيان لا

---

(1) حواء بلا آدم. ص١٩.

(2) حواء بلا آدم. ص٢٠.

يزج بالمعلومات والصفات إلى القارئ بصورة مكشوفة جافة جاهزة مثلما فعل هيكل في زينب وإنما يراوغ القارئ حيناً ويخدعه حيناً آخر ويدور حول الخبر حيناً ثالثاً عدة دورات قبل أن يبوح به إلى القارئ، وأحياناً يشرك القارئ في البحث عن الخبر، مثل قوله عن المنزل الذي تسكن فيه حواء: "قال الحاج إمام إن حواء اشترت نصفه الثاني بمبلغ ثلاثمائة جنيه، فإذا فرضنا حُسن الظن بالحاج وفرضنا كذلك تساوي النصفين صار من السهل إيجاد فكرة عن البيت"(١)

ومن أساليب (حواء بلا آدم) المبتكرة أن الراوي يمزج الحكي والوصف بحيث يصور الحالة في حركتها لا في ثباتها، فهو يتتبع الشخصية أثناء حركتها ثم يلتقط هذه الحركة: يقول: "وهبَّ نسيم العصر يحمل البلل فصار ليناً وبليلاً، وتنفس الناس الصعداء، فلا عجب إذن أن يجلس الحاج في سلام، وأن يتنفس مع الناس الصعداء، وما أن جلس حتى أسند عصاه على باب الدكان"(٢)

على أن الراوي – رغم كل ذلك – لم يستطع أن يتخلص من عمومية الأوصاف وتجريد الكلمات وسيطرة الروح المعيارية على هذه الأوصاف، مما جعلها تبدو متحيزة الدلالة، ومما أبعدها أيضًا عن الموضوعية والدقة، ولم يكتف بذلك بل وقف حائلاً بين أحداث الرواية والمتلقين، فهو الذي يصور لهم المناظر، وهو الذي يضحكهم، وهو الذي يبطئ أو يسرع بالقص، ولا يترك الأحداث تعبر عن نفسها ولا يتيح الفرصة للشخصيات كي تتحدث بما تجيش به صدورها، لذلك كثرت التقارير السردية والأساليب غير المباشرة.

بل قد يتجاوز الراوي ذلك فيتعالى على الشخصيات فهو يدلي برأيه صراحة في

---

(١) حواء بلا آدم. ص ٢٧.

(٢) حواء بلا آدم. ص ٢٠.

الطبقة الفقيرة التي تنتمي إليها حواء ناقداً لأخلاقها وتصرفات أهلها: "تلك حياة قوامها العاطفة والعقل فيها راكد والعقل يأبى الركود، فإذا حاول أن يرضي الفطرة، لم يستطع إلا العمل التافه من التشبث بالتفاؤل والتشاؤم وإقامة الوزن للأحلام"[1].

وقد يمدح الراوي إحدى الشخصيات بأوصاف عاطفية تجريدية موضوعية ترجع معيارها إلى العرف الاجتماعي أو إليه هو، مثل قوله عن حواء: "وإن حواء جديرة بما يحبوها به هذا الملاك الحارس فقد أوتيت منذ حداثتها العقل الراجح والخلق الكريم"[2] فرجاحة العقل وكرم الخلق والملائكية والطهارة وأشباهها أوصاف نسبية، وقد استخدمت هنا لتعبر عن عاطفة الراوي ولتؤيد الاتجاه المتحرر الذي يدعو إليه، فحواء ليست كذلك من وجهة النظر التي يعتنقها المجتمع التقليدي في الرواية.

على أن الكاتب قد لا يكتفي بتدخل الراوي نيابة عنه في التعبير عن الفكرة التي يراد الدعوة لها بل إنه يسخِّر بعض الشخصيات أحيانا لخدمة هذه الفكرة بصورة خارجة عن الإطار الفني للرواية، مما أدى إلى تفكك بناء الرواية، وذلك مثل الرسالة الطويلة التي ترسلها حواء إلى إحدى زميلاتها، والتي يهاجم الكاتب فيها النظام الطبقي هجوماً عنيفاً، أو مثل الخطبة التي يلقيها على لسان حواء مبيناً فيها عيوب نظم التعليم في مصر[3] و مثل المعركة المفتعلة بين الشاب وزوجته والتي تدور فيها محاورات يشرح الكاتب من خلالها وجهة نظره

---

(1) حواء بلا آدم ص ٣٣ .

(2) حواء بلا آدم. ص ٣٣ .

(3) المرجع نفسه. ص ٥٠ وما بعدها.

في الدفاع عن حرية المرأة.[1]

ومما جعل أساليب الوصف في الرواية ممتزجة بأساليب الحكي أن الكاتب أراد أن يرسم صفات الشخصيات ويحلل أخلاقها و يفسر الأحداث عن طريق الدلالة التي تمنحهاالأفعال والحركات، ولم يعمد إلى الاكتفاء بالتعبير عن طريق الأساليب اللغوية وحدها في هذا الشأن، بخلاف الوضع الذي رأيناه في كل من زينب ودعاء الكروان. مما يجعل بنيةحواء بلا آدم أقل تفككاً من بنيتيهما.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك حركات ومواقف كثيرة لا يدخلها مؤلف حواء بلا آدم في الإطار الزماني والمكاني للرواية أي الإطار الواقعي، وإنما يجعلها تأخذ اتجاهاً داخلياً في الشخصية التي يتحدث عنها، أو في العالم الخيالي للراوي، يقصها على أنها حدثت لكن من خلال الذاكرة، مثل الذكريات التي تفيض بهاذاكرة حواء، والهواجس الموصوفة والأحلام وأحاديث النفس، وهذه التقنيات تعد بذرة لتقنيات الرواية النفسية التي ظهرت بعد هذا الطور في روايات نجيب محفوظ وغيره.

يقول الراوي عن حواء: "فتبادر إلى ذهنها أن شيئاً لم يحدث وأنها كانت تحلم، ولكن جرس التليفون عاد يرن في أذنيها، وصوت فريدة هانم يعود إلى ذهنها حياً جلياً ثم الباشا وابتساماته الحيوانية وقصته الطويلة المملة. وعلى بركة الله"[2].

ويقول عن الحاج إمام عندما تسلم الخطاب الغرامي المرسل إلى نجية فظن أنه مرسل إليه، يقول عنه "وكان الدوران عكسياً أرجعه سنة فسنة وخمساً فأخرى،

---

(١) حواء بلا آدم. راجع ص ٥٠

(٢) حواء بلا آدم. ص ١٢٧

وعشراً فثانية، فإذا به في عنفوان الشباب وقد ترك الأزهر ليشق طريقه في الحياة وكان أول طريق هو حارة الأتراك"[1] ومن أمثلة الحوار الداخلي قوله عن حواء "وها هي الآن لم تنم والهواجس تصدع رأسها فقالت وقد بلغ الملال أشده: أعصابي متعبة. . أنا أنهكت أعصابي بالعمل وها هي النتيجة، يجب أن أضع حداً لذلك. . ألخ"[2] أو قوله: "ثم باغتها حوار موهوم بينها وبين أعضاء المشغل في مقترحات لها وعبثاً حاولت أن توقف ذلك الحوار"[3] أو قوله: "قال وجدان الجدة بعد حين: هل نمت يا ابنتي؟ قال وجدان حواء أدع لي يا جدتي"[4] "وفي آخر رشفة من القهوة قالت لنفسها فجأة: ورمزي؟ إنه شديد الحياء وهل يكون خجولاً في عمله وفي حياته العامة على نحو ما يبدو أمامي؟ لخير له أن يكون أكثر حياة بجرأة وصراحة ووضعت الفنجال على عتبة النافذة"[5].

هذه الأفعال والمواقف لا تدور في عالم القصة الواقعي (الزماني والمكاني) وإنما هي ذكريات وهواجس وتأملات وأحاديث نفسية تؤثر وتتأثر بالإطار العام للقصة.

على أن هناك مواقف وأفعالاً وقطعاً حوارية أخرى داخلة في إطار الرواية، ولكن الراوي يعالجها بطريقة ساخرة "كاريكاتورية" مما يجعلها غير متمكنة في الواقعية، أي أن الكاتب عن طريق التلاعب بالأوصاف يرسم لها صورة غير

---

(1) حواء بلا آدم. ص ١١٥.
(2) حواء بلا آدم. ص ٥٧.
(3) المرجع السابق ص ٥٨.
(4) حواء بلا آدم. ص ٥٨.
(5) حواء بلا آدم ص ٦٠ .

واضحة تماماً وغير محددة، مثال ذلك قوله عن الحوار الذي دار بين الحاج مصطفى والشيخ إمام: **"وفي هذه المرة بالغ في الاقتراب من الشيخ، حتى كان يحدث أحياناً أن لا يجد زر عمامة الأول مندوحة عن أن يشتبك مع لحية الثاني تارة في ود وأخرى في رعونة على قدر فتور الحديث أو احتدامه"**[1] فليس المراد في مثل هذه الفقرة هو الحركة في ذاتها، وكونها مسببة عن أخرى أوكونها سببا في حركة تالية، وإنما المراد منها هو مجرد السخرية من هؤلاء الشيوخ الذين يتاجرون بالجهل.

وإلى جانب هذين النوعين من الأفعال هناك نوع ثالث موضوع في مكانه وزمانه من أحداث الرواية، مؤثرفي الأحداث ومتأثر بها، هذا النوع من الأفعال موصوف من الخارج فقط عن طريق تتبع حركة الشخصيات ووصف ما تئول إليه الأحداث، يقول الراوي: **"واعتادت حواء الجلوس إلى رمزي والتحدث إليه، ثم تطورت العادة إلى رغبة، والرغبة إلى إحساس بنعيم"**[2].

على أن هناك تقنية سردية جديدة يستخدمها محمود طاهر لاشين في هذه الرواية ثم تستخدم بعد ذلك في الروايات المصرية بغزارة وتقوم هذه التقنية على تجاور أو تبادل الحوارالخارجي والحديث النفسي، يجتمعان بصورة طورها نجيب محفوظ بعد ذلك في شكل فني رفيع، وذلك مثل القطعة السردية التي تصور حواء وهي في طريقها إلى المنزل، ويدور بينها وبين نفسها ذلك الحوار الذي يعكس قلق حواء واضطرابها النفسي وزيف ابن الباشا وسطحيته، يقول الراوي: **"كانت حواء تشترك في الحديث بأقصر العبارات وعقلها في تفكير آخر. ماذا عساها تصنع حين**

---

(١) حواء بلا آدم. ص ٢٣.

(٢) حواء بلا آدم. ص ٦٨.

..لان البيت؟. وسيصلانه بعد دقائق! أتترك الفرصة الذهبية تفلت بهذه السرعة؟ كلا. كلا. سوف تدعوه إلى دارها وتلح إذا اقتضى الحال. . . . .
..وري أن فيه قرى لو جمعت كل ما عند أهلها تجديه لا يتجاوز جنيه واحد.

- هذا بؤس.

ومرت في خاطرها مقارنة بين البيتين وبين الأهلين، ولأول مرة في حياتها .. أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هي عليه مظهرا. . والحاج إمام. أواه لو ..لا وكان بقميصه وسروا له يتوضأ في صحن الدار.

- تجديش في الدنيا أعجب من كون الغلابة دول ما يناموش في أودة مبنية ..الطوب أو الدبش إلا إذا ماتوا"[1]

الحوار الخارجي يجعله الكاتب بالعامية – بخلاف الحديث النفسي الذي يجعله ..العربية – ويجعل هذا الحوار موسوماً بسمة الحديث المعتاد، مزوداً بعيوبه، مما ..كسبه حرارة وحيوية، مثل مقاطعة المتحادثين واختلاف وجهات نظرهم وجهلهم ..أحياناً – فالحاج إمام يقول: "كان سيدنا عليّ كرم الله وجهه أطلعه الله على غيبه ..علم أن أبو لؤلؤة المجوسي سيقتله في يوم كذا. . "فتقاطعه فاطمة هانم قائلة: "..جبت البخور؟

- أي نعم "وأخرج اللفافة من جيبه" وكان أبو لؤلؤة المجوسي يمر على سيدنا ..علي كل يوم "فقالت فاطمة هانم وهي تضع اللفافة تحت وسائد السرير.

- ما قلتش للشيخ على الحلم"[2]

---

(1) حواء بلا آدم، ص ٧٥.

(2) حواء بلا آدم، ص ٣٦.

بعد كل هذه الأنماط الأسلوبية يمكن القول، بأن التقنيات السردية في "حواء بلا آدم" لا تخرج عن تقنيات رواية العبرة ذات الطابع الوعظي، فهي تستخدم وسائل الأسلوب البياني ممتزجاً بالفكاهة، هذا الامتزاج الذي يبدو فيه أقرب للأسلوب الإيحائي، مما جعله أقرب إلى الواقعية من أسلوبي زينب ودعاء الكروان اللتين جاء فيهما التعبير البياني خالصاً، على أن محمود طاهر لاشين هنا – كما في سائر روايات هذا النمط – لا يلتقط خصوصية الموصوفات، وإنما يسمها بميسم التجريد والتعميم، وهذا الاتجاه التجريدي كان السمة الغالبة على الوصف والحكي في روايات هذه الفترة، ولم يتمكن كتاب الرواية من هذه الخصوصية الفنية إلا في المرحلة التالية على يدي أمثال نجيب محفوظ ويحي حقي ويوسف إدريس.

فالفعل أو الشيء الموصوف في الروايات الواقعية، يتخذ هيئة خاصة فريدة في كل لحظة وفي كل مكان، لا تتكرر ولا تتعدد أو تتماثل، فإذا عمل الكاتب على التقاط خصوصيته هذه وتسجيلها في الوصف أو السرد فقد نقل خصوصية الإحساس بها، أما إذا أطلق عليها لفظاً عاماً مجرداً يصدق عليها وعلى مثيلاتها فهو حينئذ لا يعدو كونه تسجيلاً للانماط والأنواع لا الأشياء، والفن الواقعي الرفيع يبحث عن الأشياء في خصوصيتها.

ولبيان ذلك نورد هذه الفقرة التي يصف فيها الراوي حياة حواء مع رمزي فيقول: **"واعتادت حواء الجلوس إلى رمزي والتحدث إليه، ثم تطورت العادة إلى رغبة، والرغبة إلى إحساس بنعيم، وحواء تحاول أن لا تعترف لنفسها بهذا النعيم، ومن ثَم كانت حيرتها بادئ الأمر، لا تعرف لماذا يفرح فؤادها ولم يحزن ومم يفرق تفكيرها ومم يطمئن"**[1] فقد ذكر الكاتب في الفقرة السابقة الأحداث التالية:(ا) أن

---

(١) حواء بلا آدم ص ٦٨ .

حواء جلست مع مزي (ب) وتحدثت إليه (ح) وتعودت على ذلك (د) ورغبتها في استمرار الحديث (هـ) وإحساسها بالنعيم والفرح في فؤادها . . . الخ.

ولكن جلوس حواء إلى رمزي يختلف بالتأكيد عن كل جلوس، بل إن كل مرة تمر معها تختلف عن الأخرى، لذلك فإن كلمة "جلس" أصبحت قاصرة عن الخصوصية الحالة الموصوفة وكذلك كلمة تحدثت وغيرها إلا إذا وضعها الكاتب بحيث يفهم منها جلوس خاص وكذلك الحال بالنسبة لبقية الأوصاف والأفعال.

وما قيل عن تجريد الكلمات والجمل السردية والوصفية في حواء بلا آدم وبقية حالات النمط التعبيري البياني يقال مثله في الأسلوب الحواري، مع التنبه إلى أن الخصوصية في الكلمة الحوارية في الرواية الفنية الواقعية لا تعني التحري في تسجيلها كما قيلت بلهجتها المنطوقة – كما فعل هيكل في كثير من حوار زينب – بل تعني التغني بجمال العبارة الحوارية التي تترجم ما ينبغي أن يُقال كما فعل طه حسين في دعاء الكروان، وكذلك لا تعني التحري عن الكلمات التي تخلق المفارقة الساخرة في موقف الشخصية كما في حواء بلا آدم، وإنما تعني التحديد الخاص المركز على الدلالة الخاصة في هذا الموقف الخاص المحيط بالشخصية المتحدثة، دون شمول دلالتها على أي موقف آخر لهذه الشخصية ذاتها أو لشخصية أخرى، ولا ترجع تلك الخصوصية إلى نوعية اللغة أو اللهجة، وإنما ترجع إلى العبارة المستخدمة وعلاقتها بالبنية الكلية للرواية.

وكثير من قصاص هذه الفترة ومنهم (محمود طاهر لاشين) يجعلون حوارهم العامية حتى يكون – حسب وجهة نظر انتشرت في هذه الفترة وروج لها النقاد – أقرب إلى الأصل، وأكثر تعبيراً عن الشخصيات، وكان يمكن أن يكون ذلك

صحيحاً من الناحية التسجيلية الحرفية، لو لم ينهج الكاتب وأمثاله نهجاً خاصاً وهو أنهم فعلوا مثلما فعل أصحاب الحوار بالعربية فكما قام أنصار الحوار بالعربية بترجمة الحوار العامي دون التعبير عنه فنياً فقد فعل أنصار العامية كذلك، ولكنهم ترجموا العامية بالعامية، والدليل على ذلك أن الحوار لا يختلف بين شخصية وأخرى ولا بين موقف وآخر، فليس هناك فارق في طريقة الصياغة العامية بين حديث حواء المتعلمة وحديث نجية الجاهلة، ولا بين حديث حواء ورمزي مع اختلاف الطبقات، لا في المعجم ولا في تركيب الجملة، وأما اللجوء إلى العربية في تحاور الحاج إمام والشيخ مصطفى فلم يكن يقصد به اختلاف طبقتيهما، وإنما جاء بقصد السخرية من اللغة التي يستخدمانها فحسب.

إن الكاتب استخدم عربية السرد وعامية الحوار حسب معايير متشابهة وهي حكاية ما يفعل وحكاية ما يقال، لا تصوير خصوصية ما يفعل والتعبير عن خصوصية ما يقال، إذ إن خصوصية الحوار تجر إلى خصوصية الشخصية المتحدثة ذاتها وتفردها، فكل كلمة تنطقها لها دلالتها الخاصة بها والتي تنشأ من الارتباطات الشرطية لتاريخ صورة هذه الكلمة في حياة هذه الشخصية.

***

لقد بدت الأحداث والشخصيات في رواية حواء بلا آدم رغم كل ذلك أقل افتعالا من نظائرها في هذه المرحلة ويعود ذلك للأسباب التالية

١ - بطء حركة الحكاية لعدم اعتمادها على المستوى اللغوي المباشر، بل اعتمدت على المشاهد والمواقف والأفعال الكثيرة.

٢ - أن الكاتب يقدم لكل تصرف من حواء أو من غيرها سبباً معقولاً في كثير من الأحيان حسب المنطق الذي اتبعه في القصة، فحسبان حواء أنها تختلف عن بقية

...ستها، وتطلعها إلى الطبقة العليا له ما يبرره، وحبها لرمزي له مقدماته المعقولة.

٣ - أن كل حركة في الرواية تنبع من تصرف إحدى الشخصيات، فليس في الرواية أحداث مسوقة هكذا دون بيان لأسبابها؛ فنجاح حواء سببه اجتهادها وذكاؤها، وتعطل سفرها إلى انجلترا سببه أن المحسوبية هي التي تدخلت لصالح غيرها من أبناء الطبقة العليا، وحبها لرمزي هي التي بدأت به وسببه تعودها عليه من تكرار دخولها منزله، حتى إن موتها تفعله هي بيدها ولا يأتي قدراً مجهول الأسباب، مما جعل بنية الرواية تقترب من الدرامية قليلاً.

من كل ذلك يمكن استنباط:

١ - أن التقنيات السردية في روايات هذه المرحلة يتخذ شكلاً يقترب من تقنيات الحكايات الوعظية في التراث القصصي العربي مع شيء من الرومانسية، ويقوم الشكل الذي اتخذته على تجسيد الفكرة أو العاطفة أو الموعظة في صورة مثلثة الشكل أحياناً – وموحدة أحياناً، بحيث تشير نهاية الرواية إشارة واضحة للهدف المراد منها، وتقوم الرسالة العاطفية والفكرية في كل رواية على أساس السقطة العاطفية التي تنشأ من النهاية المؤثرة للبطل أو البطلة، مثل موت زينب بالسل وموت هنادي بالقتل وموت حواء بالانتحار.

وفي أكثر الأحيان لا يدع الكاتب قارئه يستخلص العبرة بنفسه بل يصرح الكاتب في نهاية الرواية بالهدف الذي أراده من الرواية، مثل قول هيكل في آخر رواية زينب على لسان زينب مخاطبة أمها: "وصيتكو اخواتي لما تيجوا تجوزوا واحد منهم تجوزوهش غصب عنهم لحسن دا حرام[1]" "ومثل النصيحة التي

---

[1] زينب. ص ٣٠٥.

أسدتها حواء لفتيات المشغل في نهاية رواية حواء بلا آدم.

هذا النوع من التعبير كان على مستوى التشكيل الكلي للروايات، أما التعبير على المستوى اللغوي فأكثره يقوم على النثر الفني الذي تستقل الوظيفة الفنية فيه عن الوظائف الأخرى وتقوم الدلالات فيه على أساس بياني: من التشبيه والمجاز والكناية، وقد تطور هذا الأسلوب على يد محمود طاهر لاشين إلى أسلوب يقترب من الأسلوب التصويري الساخر، مما يجعل الأسلوب في حواء بلا آدم بداية مرحلة جديدة أكثر فنية من الأساليب الروائية السابقة لها.

٢ - أن الوحدات القصصية والأسلوبية في كل رواية منها لا تقوم بوظيفة توزيعية واحدة في القصة بل هناك وحدات كثيرة تقوم بكشف العالم الروائي كشفاً تسجيلياً، أو تقوم بتصوير فكرة الكاتب أو عاطفته بصورة مباشرة فحسب، هذه الوحدات والأساليب غير الموظفة(١) فنياً جعلت الروايات مفككة البنية وغير قائمة أيضًا على حبكة محكمة، حتى الوحدات القصصية الأسلوبية ذات الطابع الوظيفي في كل رواية من هذه الروايات التعبيرية لو نظر إليها مستقلة فإنها لا تخلق حبكة فنية، ذلك لأن الحبكة هي الوجه المنطقي للرواية — كما يقول عنها فورستر — وهي تقوم على النظر إلى الشخصيات على أنها كائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها(٢)، ومن خلال الصراع القائم بينها ونشوء سلسلة من الحلقات المحكومة بالأسباب والمسببات والناشئة من الدوافع الذاتية لكل شخصية تنشأ الأزمة ثم

---

(١) الوحدات الموظفة فنياً في الرواية هي التي تشكل مع سائر أجزاء الرواية وحدة عضوية تشارك جميعها في البناء الكلي للرواية، أما الأجزاء غير الموظفة فنياً فهي أجزاء تقوم منفصلة عن البناء العام للرواية وتؤدي وظائف مستقلة.

(٢) راجع أركان القصة فورستر ص ١٠٤ .

[illegible] [1].

[illegible] ذلك لا يتوافر في روايات هذا النمط بل، هي قائمة على تحريك المؤلف [illegible] البشرية التي تتخذ مواقف محددة من البداية لا تغيرها، والصراع فيها لا [illegible] الشخصيات وإنما يدور بين قوى أكبر منها إما في داخل الشخصية، وإما [illegible] خارجها، وهي غير محكومة حكماً صارماً بالأسباب والمسببات، وكل هذه [illegible] لا يسوقها البحث على أنها عيوب أو أخطاء وإنما على أنها خصائص [illegible] تميز روايات هذه المرحلة.

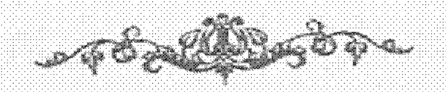
[illegible] التشكيل الذي تتخذه الوحدات غير الموظفة فيختلف باختلاف الهدف [illegible] الراوي لها ولعل أبرزها هو تسجيل العالم الذي تجري عليه الأحداث، [illegible] القصص أو المعلومات عنه، كما في دعاء الكروان أو بنقل لهجة [illegible] وشخصياتهم كما في زينب، ثم يتلو ذلك النهج التسجيلي العنصر [illegible] الخطابي ورسائل الكاتب المباشرة سواء في صورة مقالات وصفية أو قطع [illegible] أو وحدات قصصية تشير إلى ذلك.

[illegible] - أن تأثر التقنيات المستخدمة في هذه الروايات بتقنية المقامات وبقصص [illegible] وليلة وقصص العشاق النثرية والقصص الشعبي كان واضحا، مما يؤيد [illegible] القائلة بأن تقنيات الفن الروائي من هذا النمط ثمرة من ثمار التقاء الفن [illegible] الأوربي الوافد و القصص اللعربي التقليدي في التراث العربي الفصيح [illegible] التراث الشعبي.

[illegible] - بالإضافة إلى ذلك فإن في روايات هذا النمط المبكر جذوراً لتقنيات أنواع

[illegible] بناء الرواية ادوين موير ص ١٠٢ .

قصصية أخرى مثل القصة القصيرة والسرد التاريخي، وغيرها من التقنيات الفنية أو غير الفنية، مما يجعل هذه الروايات غير خالصة في نسبتها لما سبق بيانه عن مفهوم الرواية الحديثة، ولكن أهميتها ترجع إلى مكانتها التاريخية في تأصيل التقنيات الفنية في الرواية المصرية في هذه الفترة.



الفصل الثاني

تقنيات رواية الشخصية

(الأيام) طه حسين : ١٣٤٨هـ/ ١٩٢٩م

(أديب) طه حسين : ١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥م

(إبراهيم الكاتب) إبراهيم المازني : ١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م

(سارة) عباس محمود العقاد : ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م

الفصل الثاني

تقنيات رواية الشخصية

كانت التقنيات السردية في روايات العبرة التي سبق الحديث عنه في الفصل الأول - والتي تمثلها زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم - تدور حول (الحكاية) باعتبارها العنصر المهيمن في البناء الروائي، أما العنصر المحوري المهيمن الذي تدور حوله بقية العناصر في روايات هذا النمط الثاني فهو الشخصية، فالأحداث والوحدات القصصية الصغرى، والحكاية والشخصيات الفرعية كلها خادمة لعنصر الشخصية الرئيسية وكاشفة عن جانب واحد من جوانبها أو ملقية الضوء على جوانبها المتعددة، سواء أكانت الشخصية المصورة شخصية واحدة أم أكثر، حسب الهدف الذي أراده الكاتب منها.

وغلبة هذا العنصر (الشخصية) يؤثر على نمط البنية االسردية في جميع روايات هذا النمط، يؤثرعلى الأسلوب وعلى الشخصيات وعلى الوحدات القصصية الصغرى وعلى الحبكة، لأن دوران الرواية حول عنصر الشخصية يطبع الرواية كلها بطابعه، مما يجعلها متميزة بتقنياتها عن الأنماط الأخرى.

ويتخذ هذا النمط في هذه الفترة ثلاثة أشكال: شكل السيرة (الذاتية أو الغيرية) متمثلاً في روايتي الأيام وأديب لطه حسين، وشكل الرواية ذات الشخصية التي تشبه بطل المقامات متمثلاً في رواية إبراهيم الكاتب للمازني، وشكل الرواية ذات الطابع الجدلي متمثلاً في رواية سارة للعقاد.

وعلى الرغم من اشتراك كل هذه الروايات في أن الشخصية الرئيسية المصورة

إحدى الشخصيتين المراد الكشف عنهما تلتقي مع شخصية المؤلف في كل رواية أديب، مما يقربها جميعًا من الترجمة الذاتية، فالصبي ووالد أمينه الذي يروي حكاية الأيام هو طه حسين نفسه الأديب الذي نشأ في الريف أعمى ثم التحق بالأزهر ثم سافر إلى باريس، وهو أيضًا صديق أديب، وكذلك فإن إبراهيم الكاتب صورة إبراهيم المازني نفسه، وهمام في رواية سارة هو الصورة الفنية للعقاد نفسه، مما يدل على أن روايات هذا النمط يمكن أن تدرس جميعاً في إطار التقنيات الفنية لرواية الترجمة الذاتية، على الرغم من أن الترجمة الذاتية أو الغيرية لم تكن محققة على أنها فن مستقل وبشكل سافر إلا في الأيام وأديب لطه حسين، ذلك لأن الهدف الذي أراده الكاتب فيهما هو الترجمة لذاته في الأيام، ولأحد أصدقائه في أديب، أما في إبراهيم الكاتب وفي سارة فقد أراد كل من المازني والعقاد أن يظهر جانباً إنسانياً عاما من خلال تتبع شخصية إبراهيم الكاتب غير السوية وشخصية همام العبقرية، وهو الجانب الخاص بعلاقة الرجل بالمرأة وإبراز رأي كل من المازني والعقاد في هذه العلاقة.

الأيام وأديب لطه حسين:

في كل من: "الأيام" و"أديب" تبرز شخصية الراوي بروزا واضحاً – مثل بعض روايات هذه الحقبة، وهذا الراوي الذي يمثل الكاتب "طه حسين" يعبر عن أفكاره يقوم برواية الأحداث من زاوية ثابتة زمانياً ومكانياً من أول الرواية حتى آخرها، والأحداث المصورة لا حركة فيها إلا عبر الكلمات فقط، فهي مصورة على أنها محكية وليست على أنها وقائع ومشاهد متفاعلة، ومن ثم فإن الزمن الواقعي المؤثر والحاضر هو زمان القول لا زمان الأحداث، إذ إن الأحداث فيهما تروي على أنها مضت منذ حين في حياة هذا الراوي ذاته عندما

كان طفلاً أو عندما كان شابًا.

وعلى هذا فإن في الروايتين مستويين من الزمان الحكائي ومستويين من المكان الحكائي أيضا. أولهما المستوى المتخيل حضوره الآن زماناً ومكاناً، حيث صورة الراوي في مواجهة المتلقي. وثانيها المستوى الماضي الذي يقصه الراوي من ذاكرته ومن وحي خياله وهي الأحداث التي وقعت وانتهت.

وظهور الراوي في هذا النمط من الرويات يقوم على تقنيات تختلف عما كان عليه ظهوره في الروايات التعبيرية البيانية كما رأيناه في زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم، لأن ظهوره هناك كان يقوم على التحكم في وحدات الرواية وتوظيفها لفكرته التي هي في الوقت نفسه فكرة المؤلف، مما يجعل الوحدات القصصية ذات وظيفة مزدوجة، ومن ثم أصبحت مضطربة بين وفائها للحكاية الوعظية والرسالة الخاصة للراوي، مما عمل على تفكك بنية هذه الروايات.

أما بنية هذه الروايات القائمة على محور الشخصية فلا وجه فيها لهذا الاضطراب، فلا يأتي تفكك بنائها من هذا الجانب، لأنها تقوم أساساً على خدمة شخصية واحدة أو أكثر، ولأن تدخل الراوي هنا ليس كتدخله هناك، رغم بقاء بعض الملامح المشتركة بينهما، مثل مخاطبته القارئ مباشرة في رواية الأيام، فتدخل الراوي في الأيام وفي أديب وأمثالها يقوم على الاعتماد على ما يمكن تسميته (الرؤية المعيارية) هذه الرؤية المعيارية عبارة عن مجموعة من القيم الاجتماعية والفكرية التي يعتنقها الراوي/ المؤلف ويقيس عليها كل الرؤى الأخرى، ويعمل على إيهام المتلقي الضمني أو المروي عليه -بشتى الحيل- أن هذه الرؤية هي الرؤية السوية(1)

---

(1) تجدر الإشارة إلى:

أن كلمة (رؤية) تستخدم في هذه الدراسة بمعناها العام، وهي وجهة النظر أو الزاوية التي=

يفرض هذا الراوي/ المؤلف اتفاقها على سوائها ومعياريتها، ومن ثم يندفع الفارع الحقيقي وراء هذا الزعم السحري إلى تصديق الحكم في أي قضية اجتماعية أخلاقية يعتنقها الراوي / المؤلف لأنها تبدو أنها هي الرؤية السوية حسب هذا المنظور النسبي "منطق الراوي"، على حسبان أنه منطق موضوعي.

والتقنية الجديدة تعتمد على أن الراوي لا يتدخل مباشرة لإقناع المتلقي أو وعظه كما هو الشأن في القصص الوعظية أو البيانية، وإنما يعمل على استهوائه ومشاركته في الانحراف به إلى الهدف الذي يريده مستغلا الغريزة الفطرية التي تدفع الإنسان إلى اتباع القطيع دون تفكير، وهي تقنية إعلامية دعائية حديثة حلت محل الوسائل الوعظية التقليدية.

ينظر من خلالها شخصية ما إلى العالم، أو وجهة النظر التي تُحكى منها الحكاية.

وأن كلمتي معياري و سوي (Normal) تعنيان الخط الذي ارتضته الجماعة أخلاقياً أو سلوكيا أو جسدياً أو جمالياً أو نفسياً لكل فرد فيها، و موافقة الشخص لهذا الخط بكل مكوناته، وإذا ما حاد هذا الشخص عنها عد شخصاً غير سوي، (راجع مقال طلعت منصور بعنوان "الشخصية السوية")، عالم الفكر: عدد ٣ ج١٣ سنة ١٩٨٢. .

وقد اختلف علماء النفس اختلافاً كثيراً حول تحديد معايير ودرجات دقيقة لهذا السواء والانحراف بكافة صوره، والغرض من استخدام المصطلح في هذه الدراسة لا يتطرق إلى قياس درجات الانحراف في الشخصيات الروائية، بل يكتفي بالإشارة إليها كأساس فني، يقول (طلعت منصور) في تعريف السوية حسب معيارين من هذه المعايير: وهما اللذان اعتمدناهما هنا "تعني السوية كمسايرة: موافقة السلوك للأساليب أو المعاني التي تحدد التصرف أو المسلك السليم في المجتمع، ويعتبر الأسلوب الاتفاقي مقبولاً لذاته، لأن الممارسات العامة لمعظم الناس في مجتمع من المجتمعات هي الأساس السليم لتحديد معايير السلوك لدى الفرد بصفة عامة. ويشير مفهوم السوية كاتساق إلى معايير التقبلية للقيم من وجهة نظر الفرد ذاته فالشخص السوي هو الذي يتسق سلوكه مع المعايير القيمية .

ومن الوسائل التي يستخدمها طه حسين في الأيام للعمل على جعل المتلقي يعتنق رؤية الراوي -ومن ثَم يحكم على الأشياء حسب منطقه- أنه يقارن بين رؤية المعيارية التي افترض الاتفاق عليها أي بين الراوي -طه حسين المؤلف- ورؤية الصبي طه حسين بطل القصة، ومن خلال المقارنة بينهما يوضح الكاتب ثبات الرؤية الأولى "رؤية الراوي الحاضرة" وانحراف الثانية "رؤية الصبي الماضية"، انحرافاً يدعو للشفقة حينا، وللضحك حيناً آخر، وكل من الرؤيتين توضح الأخرى، ولكن إلصاق بعض الصفات غير المعقولة بالقياس للرؤية الجماعية المعيارية، والتي هي رؤية الراوي من الناحية التخييلية جعل الإحساس المصطنع بغرابة رؤية الصبي وانحرافها يعني التسليم ضمناً باعتدال رؤية الراوي والاتفاق معها.

ومن الوسائل التي يستخدمها الكاتب للإيحاء باتفاق رؤيتي المتلقي والراوي -أيضًا- أنه يجعل رؤية الراوي تعتنق الرؤية الجماعية المعيارية في كثير من الأمور التي لا تعني الموضوع الذي يتحدث فيه، مما يجعل هذه الرؤية هي الأساس أو الركيزة التي تُقاس بالنسبة لها درجة انحراف الرؤية عند شخصية من الشخصيات ودرجة صدقها أو كذبها وصوابها أو خطئها، ومن ثم يُبْنى كلُ من الإشفاق والإغضاب والسخرية والتهويل والتعظيم والتحقير بالنسبة لمنطقها هي، أي أن الكاتب يجعل رؤية الراوي هي المرجع لكل من الراوي والمتلقي، لأنه يستخدم كل الحيل لتوحدهما.

يقول في رواية الأيام: "وذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية، وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا"[1] فعبارة كان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا تعني

(١) الأيام، ج ١، ص ١٥ .

عن رؤية الصبي المنحرفة بالنسبة للرؤية الجماعية السوية، وعبارة "وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا تعبرعن رؤية الراوي وموافقتها للرؤية الجماعية، وتشير إلى انحراف رؤية الغلام بل تداعبها بقليل من السخرية.

ويقول أيضًا: "كان مطمئناً إلى أن الدنيا تنتهي عن يمينه بهذه القناة التي لم يكن بينه وبينها إلا خطوات معدودة، ولم لا وهو لم يكن يرى عرض هذه القناة ولم يكن يقدر أن هذا العرض ضئيل، بحيث يستطيع الشاب النشط أن يثب من إحدى الضفتين فيبلغ الأخرى"[1] وهناك بعض المواقف التي تقوم على المفارقة بين الرؤية المعيارية ورؤية الصبي المنحرفة، دون الإشارة إلى الرؤية الأولى "السوية" اعتماداً على استحضار المتلقي لها وتمثلها في ذهنه، مثل تصوير الصبي وهو يحاول الأكل بكلتا يديه، وثورة الجماعة وعقابها له بواسطة الضحك على فعلته، لأن هذا الفعل ينحرف عن المعيار السوي في تناول الطعام.[2]

وقد يعتمد الراوي على هذه الرؤية في السخرية من إحدى الشخصيات، عن طريق المفارقة بين الصورة السوية المستحضرة المتناسبة، والصورة المشوهة، التي يرسمها لها من خلال عدم التناسب بين أجزائها، وذلك مثل الصورة التي رسمها [illegible] الكتاب، ومثل صورة العريف وصورة الشيخ جد الصبي، وصورة صاحب [illegible] وغيرهم.

وإذا كانت هذه (الرؤية المعيارية) للراوي تقوم بهذا الدور في الأيام بأسلوب غير مباشر، فإنها في أديب تأتي بأسلوب تقريري مباشر، حيث يصرح الراوي بانحراف رؤية الشخصية المصورة (أديب) واعتدال رؤيته هو لاتفاقها مع الرؤية الجماعية.

---

(1) الأيام، ج ١، ص ١٢ .

(2) الأيام، ج ١، ص ١٩ .

يقول الراوي (طه حسين) عن أديب: "ولكن عقل صاحبي كان قد ركّب على هذا النحو، فلم يكن يستطيع أن يمضي أمامه في تفكير أو روية أو حديث دون أن ينحرف يميناً أو شمالاً، ثم يعود إلى طريقه الأول، ليعود إلى الانحراف عنها، ومن يدري لعل الحياة الواقعة ولعل الحقائق أو الأمور المعقولة التي تعمل فيها عقول الناس لا تستقيم، ولا تسمح بأن يستقيم التفكير فيها، وإنما هي تنحرف وتعوج وتلتوي وتكره العقول على أن تسايرها في الانحراف والإعوجاج والالتواء، ولعل عقولنا نحن أوساط الناس يسيرة ساذجة ليست تامة التكوين، ولا كاملة الإرادة، فهي ترى الأشياء سهلة ميسرة، وتسلك في التفكير طرقاً معتدلة مستقيمة، وتتعب من الانحراف والالتواء أي من التفكير الصحيح، ومهما يكن من شيء فقد كان هذا الاستطراد المتعب لازمة من لوازم صاحبي إذا فكر أو كتب أو تحدث"[1].

ويقول عن انحراف تفكيره: "وما كنت أستطيع أن أتصوره إلا رجلاً مضطرب الحياة ظاهر اضطراب التفكير، ولكن قوة عقله وسعة علمه وذكاء قلبه هي التي تضطره إلى هذا الاضطراب وتظهره في هذا الاختلاط"[2].

ويقول عن انحراف أسلوبه في الكتابة: "ينتقل من بعضها إلى بعض من غير تمهيد ولا تنبيه ولا مناسبة، وإنما هو الاستطراد، والاستطراد كما يفهمه هو لا كما تفهمه أنت، ولا كما أفهمه أنا، معتمداً على هذه المناسبات الظاهرة التي تدعو إلى الشرح والتفسير، وتبيح الانتقال من موضوع إلى موضوع، وإنما هي مناسبات خفية كان يجدها هو، ولم نجدها نحن، فكان استطراده من موضوع إلى موضوع أشبه شيء بالوثوب والقفز من شاطئ القناة إلى شاطئها الآخر، دون اصطناع جسر

(١) أديب، ص ٩٦ .

(٢) أديب، ص ١٠٣ .

أو شيء يشبه الجسر"[1]

ويقول عن انحرافه في أقواله وأفعاله: "وهو في أثناء هذه الزيارات، وفي أثناء الطريق التي كنا نقطعها من بيت إلى بيت، مندفع في مزاح لا ينقطع بصوت مرتفع، كثيراً ما كان يلفت إلينا الناس، وكثيراً ما كان يحملني على أن ألح عليه في أن يخفض منه بعض الشيء، وعلى أن أقسم له على أني لست أصم، وأني أسمع همسه فضلاً عن حديثه المعتدل، وأن أحتج له على أن الناس ليسوا في حاجة ولسنا نحن في حاجة إلى أن يشاركونا فيما نأخذ فيه من عبث وجد، وكثيراً ما اضطر أصدقاؤنا الذين زرناهم إلى أن يظهروا الضيق بصوته المرتفع الذي لا يخفي شيئاً"[2]

وهكذا نرى أن طه حسين قد اعتمد في تصويره لبطلي روايتيه على أمرين:

أولهما أن البطلين: "الصبي" و"أديب" منحرفان في الروايتين عن الرؤية الجماعية السوية، أي عن المعيار الذي اتخذه المجتمع نموذجاً للسلوك.

وثانيهما: أن الراوي فيهما يعتنق الرؤية السوية الجماعية أو يدعيها، ومن ثم فإن الشخصيات الرئيسة في هاتين الروايتين تبدوغيرسوية، وهذا الأسلوب الذي يعتمد على تصوير الشخصيات الشاذة من الأساليب التقليدية في القصص العربي، وإن كان هدفه في التراث إما هدفا أخلاقيا إصلاحيا ينتقد هذه النماذج الإنسانية ويدعوإلى تجنب سلوكها عن طريق المبالغة في الانحراف والتهويل في الوصف، كما هو الشأن في قصص البخلاء و الطفيليين والجبناء، وإما بهدف ترسيخ القيم الاجتماعية التي تحملها حفاظا على المجتمع كما هو الشأن في قصص الأبطال

---

(1) أديب، ص ٩٥ .

(2) أديب، ص ٩٤ .

الشجعان الذين يملكون طاقات غيبية فوق طاقة البشر، ويستخدمون هذه الطاقة في الدفاع عن القبيلة أو عن الدين، وقد يكون الهدف مجرد الهجاء كما هو الشأن في الصورة التي رسمها الجاحظ لأحمد بن عبد الوهاب في رسالة التربيع والتدوير أو الصورة التي رسمها المعري لابن القارح في رسالة الغفران، وقد يكون هدف الإغراب والانحراف مجرد المتعة التي تشبع الذوق الشعبي في الاطلاع على الغرائب والأسرار الممنوعة كما هو الحال في قصص العشاق.

إن طه حسين يبني صورتي البطلين في روايتيه كليهما على هذا الأساس، أما الأسلوب الذي يتبعه في رسمهما فهو: أنه يصرح بالصفة التي يريد إلصاقها بالشخصية، من خلال انحرافها عن الرؤية المعيارية، ثم يتبع ذلك بحلقة قصصية تدل على ما قرره من انحراف في صورة محسوسة، مثل قوله عن الصبي في رواية الأيام: **"كان من أول أمره طُلعَة لا يحفل بما يلقى من الأمر في سبيل أن يكتشف مالا يعلم"** ثم يقول مبيناً ذلك: **"ولكن حادثة واحدة حدَّت ميله إلى الاستطلاع وملأت قلبه حياء لم يفارقه إلى الآن: كان جالساً إلى العشاء. . . . . الخ"**[1] ثم يبدأ في قص هذه الحكاية التي توضح الصفة السابقة وتقررها، وتبين مدى ثباتها وأثرها في الشخصية المصورة.

وقد لا يصرح طه حسين بالصفة المنحرفة تصريحاً مباشرًا، لأنها تمس شعوراً أراد الكاتب أن يخفيه، مثل حديثه الذي يكشف عن صفة العمى، وفي مثل هذه الحالة يأتي الكاتب بالوحدة القصصية بحيث تلوّح بالصفة المراد تصويرها من غير أن يصرح بها، مثل المشاهد التي يشير الكاتب فيها إلى أن الصبي كان أعمى[2] أو

(١) الأيام، ج ١، ص ١٩ .

(٢) الأيام، ج ١، ص ٣ .

التي يتبين من خلالها ضيقه بالعمى والحبس الذي يفرضه عليه، ومنه قصة السياج الذي كان يحبسه عن الانطلاق، وأخته التي كانت تحبسه عن رؤية الشاعر والمرح في الخلاء، ولا يترك الكاتب هذه الدلالة تمر دون اقتراب من التصريح بإشارتها، إذ يصرح أحيانا بأن هذه الحياة جعلته يفهم أبا لعلاء[1] رهين المحبسين.

وفي رواية أديب ينهج طه حسين هذا النهج -أيضًا- فبعد تصريح الراوي بانحراف شخصية أديب في سلوكه الاجتماعي يأتي بعدد من الوحدات القصصية التي تؤكد هذا الانحراف، مثل ارتفاع صوته عند سماع المحاضرات في الجامعة مما كان يؤذي بقية زملائه، ويحول بينهم وبين سماع أستاذهم[2] أو الطريقة التي استضاف أديب بها الراوي في منزله، وحديثه معه في الطريق وفي المنزل، أو طلاقه زوجته في سبيل السفر إلى أوروبا.

على أن الطريقة التي تدل بها هذه الوحدات القصصية على الصفة المصرح بها أو غير المصرح بها تقوم على الدلالة ذات الطابع البياني في كثير من جوانبها، وبخاصة الدلالة المجازية، مما يدل على أن هذا الشكل الروائي له صلة حميمة بالشكل السابق أي شكل "الرواية التعبيرية البيانية"(رواية العبرة) ولأجل التأكيد على وضوح الصفة التي أراد طه حسين الصاقها بالشخصية تأتي المبالغة في تحقق هذه الصفة وزيادتها عن الحد المعتاد في شخصية البطل المنحرف عن الرؤية الجماعية ورؤية الراوي، مما يخرجها عن الواقعية في كثير من الأحيان، بحيث يبدو البطل شاذاً في سلوكه كما في شخصية أديب أو يأتي البطل مقهوراً معذباً بانحرافه كما هو

(1) الأيام، ص ٢٠ .

(2) أديب، ص ١١ .

حال الصبي في رواية الأيام، هذا الانحراف من البطلين لا يزوده الكاتب بقليل أو كثير من القوة التي تهدد المجتمع الذي يعيشان فيه، بل هما يحتالان في سبيل البقاء، مما يدفع القارئ إلى التعاطف معهما، رغم شذوذهما عن الرؤية الجماعية، تلك الرؤية التي يفترض أن القارئ يتبناها أيضًا، هذا التعاطف يستخدم الراوي من خلاله الرؤية المنحرفة أداة لنقد أوضاع اجتماعية تبدو أكثر انحرافاً بالنسبة لهذه الرؤية وللراوي أيضًا، مثل الفقرات التي ينتقد فيها أديب سلوك طلاب الأزهر وعلومهم التي يقول فيها مخاطباً الراوي الذي هو واحد منهم: "وماذا تريدون أن تسمعوا، ولكنكم معذورون! جئتم من الأزهر، فكل شئ عندكم قيّم[1]" "أو قوله له: "وحدثني: أفهمت شيئاً من حنين القدماء على وجهه؟ حين قرأت ما قرأت من شعر امرئ القيس، وغير امرئ القيس من هؤلاء الذين كانوا يحسنون الذكرى ويجيدون تصوير الوفاء، إنما هي عندك ألفاظ تقع في أذنيك كما يقع غيرها من ألفاظ تفهم الظاهر من معانيها، فإن أعجزك الفهم سألت كتاباً من كتب اللغة، فلا ينبئك إلا بظاهر من معانيها، لا تكاد هذه الألفاظ تتجاوز أذنيك إلى عقلك، فضلاً عن أن تتجاوزهما إلى قلبك وإلى ضميرك. . صدقني أنكم "أي طلاب الأزهر" لا تدرسون الشعر، ولا تدرسون الأدب، وإنما تدرسون ألفاظاً ومعاني وصوراً ليست من الشعر ولا من الأدب في شيء.[2]" ولا يكتفي بذلك بل يَعْقِد مقارنة طويلة خلال خمس صفحات بين شيخ أزهري ومتأدب متفرنج، ثم يشبههما في النهاية بحماري العِبَادِيّ حينما سُئل: أيّ حماريك أسوأ؟ فقال: هذا ثم هذا.

وبأسلوب شبيه بهذا الأسلوب ينتقد طه حسين الأوضاع الاجتماعية السائدة

---

(١) أديب، ص ١٢ .

(٢) أديب، ص ٤٦ .

في الريف المصري مثل انتشار الخرافات، والسحر، وأباطيل مشايخ الطريق، والجهل، بل يجعل هذه الأوضاع هي التي جرّت المصائب على البطل، وهي التي تسببت في فقد بصره، والحزن الذي لازمه طول عمره، وحرص الكاتب على تسجيل كل ما عاناه في حياته هو وليس الاكتفاء بما يرسم صورةً للبطل المصَّور، وهذا هو الذي جعل الرواية مفككة البناء رغم قيامها على محور واحد، ولكن طريقة تفككها تختلف عن طريقة تفكك روايات العبرة، كما في رواية زينب ورواية دعاء الكروان.

فإذا تجاوزنا الحديث عن الراوي وعلاقته بالشخصيات وانتقلنا إلى المستوى القصصي أي البناء الحكائي فإننا نجد في رواية الأيام وفي رواية أديب مرحلتين متداخلتين من مراحل الحكاية، إحداهما كالإطار للأخرى.

الأولى وتبدو فيها الصورة المتخيلة للراوي في وضعه الحاضر زماناً ومكاناً.

والثانية وهي صورة محكية متخيلة في ذاكرة الراوي، وهي تقوم على البطل الذي يبدو منحرفاً بالنسبة لرؤية الراوي المتخذة صفة الجماعية، والمتصارع مع ذلك المجتمع الذي تبدو سلوكيات الناس فيه أكثر انحرافاً بالنسبة لرؤية البطل، مما يجعل أقل تعاطف مع البطل يعمل على إظهار تصرفات المجتمع التي يريد الكاتب نقدها والكشف عن شذوذها وبعدها عن الصواب والمنطق.

إن هذه التقنيات التي استخدمها طه حسين في نقد المجتمع تقترب من التقنيات التي قامت عليها مقامات الهمذاني في كل مظهرٍ من المظاهر السابقة، مما يدعو إلى تأييد وجهة النظر التي ترى أن هذا الشكل عبارة عن بعث جديد لتقنيات المقامات العربية في صورة جديدة، حيث امتزج هذا الفن بفن الترجمة الذاتية والسيرية المُعْرق في الأدب العربي.

والشخصية الرئيسية في القصة الإطار، والتي يعمل طه حسين على الكشف عنها في الأيام وفي أديب شخصية ثابتة غير متطورة، فالراوي الذي هو طه حسين في الأيام يجلس أمام ابنته ليقص عليها سلسلة من الأحداث المتناثرة على مساحة زمانية ومكانية تتعلق بحياته هو في طفولته وصباه، بحيث تكشف كل حلقة منها عن جانب من جوانب أطوار شخصيته، وتكتمل هذه الدائرة بالحلقة الأخيرة، هذه الصورة الدائرية للشخصية هي التي أراد الكاتب أن يرسمها لنفسه في مخيلة ابنته ومخيلة المتلقين، وكما أن الراوي -الذي هو طه حسين أيضًا- في أديب يقص سلسلة من الأحداث القصصية حدثت مع هذا الأديب تنتهي برسم صورة كاملة له بطريقة دائرية أيضًا.

فالزمن في كل منهما لا أثر له في حياة الراوي الذي يجلس الآن يقص على ابنته أو على مروي عليه، فلم يكن الزمان في الروايتين إلا ساحة غير محددة تجري الأحداث من خلالها، والصفات التي يلصقها الراوي بالبطل في زمان ماض يجعلها تظل كما هي بعد إضافة صفة أخرى لها، فهي لا تتفاعل معها، ولا مع غيرها من المتغيرات الجديدة أو الماضية في حياة الشخصية بل هي مجرد حلقات في حكاية، لأن الزمان -كما سبق القول- متوقف تماماً عن التأثير، وعلى هذا فإن هذا النوع من الروايات كأنه لا حكاية له بل هو مجموعة صور متناثرة على مساحة زمانية خاصة، ترسم كل صورة منها جزءاً من الشخصية، أو أن الحكاية فيه غير مقصودة لذاتها بل هي سلسلة من الأحداث المراد منها تصوير حياة الشخصية.

والحبكة في هذا النوع الفني تختلف عن الحبكة في غيرها من الروايات فهي هنا ممتدة[1] "غير مركزة" -حسب تعبير إدوين موير- تعتمد على سلسلة كبيرة من

---

(١) المقصود بالامتداد هنا تراص الوحدات القصصية دون عناية الكاتب بتسلسلها الزماني أو =

الأحداث المتجاورة والتي تعمل في النهاية على تقديم الشخصية.

ولا يعني قيام الوحدات القصصية بالصاق الصفات بالشخصية أن تقتصر على ذلك، بل إنها تقوم إلى جانب هذه الوظيفة بوظيفة أخرى، وهي رسم صورة المجتمع الذي تعيش فيه هذه الشخصية، فصورة القرية والفلاحين ومشايخ الطرق ونظم التعليم في الريف وفي الأزهر كلها مرسومة من وجهة نظر الراوي المؤلف، بل إن الراوي يتمادى في ذكر تفاصيل هذه البيئة حتى تستقل أحيانًا عن البناء الأساسي للرواية، ذلك البناء المعتمد على الشخصية الرئيسية، دون أن يكون لهذه التفاصيل أو المناظر وظيفة فنية في رسم صورة هذه الشخصية، بقدر ما هي صور ومناظر عزيزة على الراوي المؤلف، أثيرة لديه، وهي في حقيقة الأمر تشارك في رسم صورة لحياة الريف وأهله، لا في رسم صورة لحياته هو، تفعل ذلك بطريقة تسجيلية نقدية أو خبرية.

ومن ذلك أيضًا تلك الفقرات التي تصور الأحداث التي كان العريف يقوم بها في رواية الأيام، ومنها وصف القناة ووصف حالة الناس إبان وباء الكوليرا، وصور من حياة صاحب العالية وأنصاره، أو مثل الحياة التي كان طلاب الأزهر يعيشونها في رواية أديب، هذه الحياة المصورة بالأسلوب السابق جعلت روايتي الأيام وأديب إلى جانب قيامهما بوظيفة رسم الشخصية وقيام تقنياتهما الفنية على هذه الوظيفة الغالبة — تتسرب إليهما بعض تقنيات الرواية التسجيلية، فالزمان في [illegible] الوحدات القصصية الصغرى تسجيلي، إذ إن الأحداث المروية فيها غير مؤسسة على نظام متطور يقوم على حبكة فنية، وإنما هي مناظر متنوعة عن القرية

الشخصي وإنما المراد منها فقط دلالتها على الشخصية وكشفها عن جميع جوانبها.

والقناة والفلاحين والكتّاب والأزهر، ترسم في النهاية صورة لهذه البيئة، أما الأشخاص الثانويون فهم يولدون ويموتون كما يولد الناس ويموتون في الحياة المعيشة تحركهم الأقدار، ويحزن عليهم الأقربون بعد موتهم، دون إحساس بمرور الزمان أو تأثيره إلا كما يحس في الحياة المعيشة، ولذلك فالبناء مفكك في الروايتين والحبكة غير محكمة، وذلك بسبب تصارع الشكلين السابقين بنية رواية الشخصية وبنية الرواية التسجيلية.

أما عن المستوى اللغوي فإن أسلوب طه حسين فيهما لم يتغير- في شاعريته ومبالغاته الموسيقية وعمومية الوصف فيه، والأطناب، وتكرار الوصف- عما كان عليه أسلوبه في دعاء الكروان، إلا في بعض المواطن التي يسرع أثناءها في الحكي، أو يرتفع فيها صوت الراوي على أحداث الرواية مما جعل الحكي هو الأسلوب الغالب على كل الأساليب.

وعلى الرغم من اعتماد طه حسين في رواية أديب على تسجيل الرسائل التي كان يكتبها أديب نفسه فقد حشد فيها أربع عشرة رسالة بعث بها أديب إلى الراوي، استغرقت ستا وثلاثين ومائة صفحة كاملة من الرواية، إلا ان أسلوب هذه الرسائل لا يختلف عن أسلوب طه حسين نفسه في بقية الرواية.

إبراهيم الكاتب "لإبراهيم عبد القادر المازني"*:

هذه الرواية مثل سائر روايات الشخصية في هذه المرحلة، تدور حول شخصية رئيسة، هي شخصية البطل "إبراهيم الكاتب" صورة ابراهيم المازني نفسه، ثم تأتي كل عناصر الرواية في خدمة هذه الشخصية فنياً ووظيفياً، فالشخصية هي العنصر المحوري الغالب في الرواية.

ولكن هذه الشخصية الكبيرة لا تصور من خلال لوحات وحكايات كثيرة

متناثرة على صفحة ذاكرة البطل، تتناول حياته من الطفولة حتى الشباب من كل وجوهها المشكلة لشخصيته، كما في الأيام، ولا تتناول فترة محددة، أوتتناول شخصية أخرى كما في أديب، وإنما تقوم "إبراهيم الكاتب" على ثلاث لوحات كبيرة متجاورة تمتد زمانياً خلال ما يقرب من أربعة شهور، وتمتد مكانياً لتشمل مصر كلها من الإسكندرية حتى الأقصر، ينتقل فيها البطل من الإسكندرية إلى الريف إلى الأقصر إلى الإسكندرية في مغامرات عاطفية فكاهية تشبه مغامرات بطل المقامات الهمذانية، أو بطل القصص الشعبية، إلا ان بطل المازني لا ينتصر على المجتمع مثل بطل المقامات والقصص الشعبي، وإنما يفشل دائما، ولرواية إبراهيم الكاتب راوٍ، ولكنه ليس هو البطل عندما أصبح في زمان آخر كما في رواية الأيام وليس هو الشخصية المتعاملة مع البطل في صلب القصة كما في رواية أديب، بل إن شخصية الراوي هنا تحاول أن تستتر وراء الضمائر الغائبة فقط، دون التصريح باتصاله بالبطل على هذا النحو الذي أبداه طه حسين في نهاية الجزء الأول من الأيام وفي أديب، ومع ذلك فإن شخصية الراوي لم تستطع الضمائر الغائبة ان تحجب حضورها بصورة سافرة بل طاغية في كثيرمن فقرات الرواية.

ولعل أبرز مظهر من مظاهر تحكم الراوي في القصة هو غلبة أسلوب الحكي في الرواية، مما جعل الأفعال الماضية تعبر عن مرور أحداث الرواية كلها، كما هي مختزنة في ذاكرة الراوي، لا كما هي في الواقع المؤثر، وقد نشأ عن ذلك عدد من الظواهر الفنية، وهي:

١ – مخاطبة الراوي للقارئ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، كالقاص الشعبي، مثل قوله أثناء القص: "قبل أن نتقدم خطوة أخرى في هذا التاريخ –أو في هذه الفترة من حياة صاحبنا إبراهيم– نكرّ راجعين بالقارئ بضعة أسابيع ليجلو ما

عساه يكون مشكلاً عماً أسلفنا قصة في الفصل السابق"[1] ويقول مخاطباً القارئ: "واستصحبت معها (أي نجية) فاطمة الزنجية التي عرفتها في الفصل السابق"[2] أو قوله: "من الممكن أن يغتفر القارئ لليلى أنها فتحت عدة خطابات باسم إبراهيم"[3].

أما مخاطبة القارئ بطريقة غير مباشرة فمثل تلك الفقرات الطويلة والعديدة التي ينقل فيها المازني فلسفته في الحب وفي المرأة وفي الرجل، والتي يفتخر خلالها بمعارفة وبأفكاره، حيث يقف المؤلف من القارئ موقف المعلم الذي يمارس عليه سلطه الأستاذعلى تلميذه، مثل قوله: "والقارئ لابد يعلم أن الرجل إذا وقعت من نفسه امرأة فهو يحضرها إلى ذهنه في صورة هي أحب إليه مما عداها"[4]

ومثل حشده لكثير من المعارف والأفكار المقتبسة والأبيات الشعرية داخل نسيج الرواية، في السرد وفي الحوار وفي التعليق، بل إنه يتجاوزذلك إذ ينقل في مقدمة كل فصل من فصول الرواية فقرات من أسفار العهدين القديم والجديد، أو بعض الأقوال المأثورة، ثم يجعل بقية الفصل تفسيراً لهذه النصوص المقتبسة، مثل هذه الفقرة التي يقول فيها: "وكان مساءً . . وكان صباحاً يوماً واحداً" التي يقدم بها للفصلين الأول والثاني " ومثل قوله: "كل لتكون فيك قوة إذ تسير في الطريق"، وقوله: "إلى أن يفيح النهار وتنهزم الظلال إذهب إلى جبل المُرّ وإلى تل اللبان" أو قوله: "قلت أكون حكيماً أما هي فبعيدة عني"، وقوله: "أيتها الجالسة

---

(١) إبراهيم الكاتب، ص ٢٢ .

(٢) إبراهيم الكاتب، ص ١٦ .

(٣) إبراهيم الكاتب، ص ٢٢١ .

(٤) الرواية، ص ٤١ .

في الجنات، الأصحاب يسمعون صوتك فاسمعيني" وغيرها من الفقرات التي يقدم بها لبقية الفصول بحيث يبدو كل فصل كأنه تفسير أو شرح للعبارة المأثورة أو النص الذي جاءت العبارة في مقدمته، بل يصرح الراوي بانتهاجه ذلك الشكل التفسيري في السرد فيقول: "حبيبي مد يده من الكوة فأنّت عليه أحشائي" ثم يقول: "معنى هذا: حار إبراهيم في تفسير خوالجه وما جاش به صدره وهو جالس مع شوشو. . الخ""[١]

هذا الشكل السردي التفسيري جعل الوحدات القصصية في خدمة الوحدات اللغوية، أي انه جعل الحكايات خادمة للأقوال، مما كان له دلالته الفنية الخاصة، التي تقربه من شكل القصص الفلسفي من أمثال حي بن يقظان ورسالة الغفران، حيث تكون الوحدات القصصية في خدمة التقريرات السابقة أو اللاحقة عليها.

٢- أن الشخصيات تحولت إلى مجرد أبواق في خدمة فكر الراوي وهدفه، فاختيار الأفعال التي يقومون بها والحوار الذي يتحدثونه، قائم على أساس خدمة الفكرة العامة أو المفارقة أو الإغراب وليس على أساس تعبيرها عن الواقع المستقل للشخصية، مما جعل الحوار يأخذ شكل المقالة أو الخطبة وقد وصفه المازني نفسه بذلك، إذ يقول بعد انتهاء فقرة حوارية طويلة على لسان إبراهيم كان موضوعها يتعلق بالجنس الإنساني: "وأمسك بعد هذه الخطبة الطويلة وعجب لنفسه الذي ساقه كل هذا الكلام واضطجع وأطبق شفتيه"[٢] وهذا الأسلوب جعل التصرفات التي تقوم بها الشخصيات غير سوية، ومن ثم غير واقعية، إذ إن الواقعية مظهر معتمد ومعترف به من مظاهر السواء بالنسبة للشخصية وأفعالها.

---

(١) إبراهيم الكاتب، ص ٦٥ .

(٢) إبراهيم الكاتب، ص ٥٤ .

٣ - أن الراوي يوهم باعتناقه الرؤية الجماعية السوية في مقابل الرؤى المنحرفة التي يلبسها الشخصيات ويسيّرهم على أساسها، بل يشكل الكاتب وجود الشخصيات على هذا الانحراف، مما يجعل رؤية الراوي هي المعيار في تصوير الشخصيات وفي الحكم عليها وفي تصوير البيئة المحيطة بها، ويجعل الشخصية تزداد وضوحاً وعناية كلما ازداد انحرافها عن الرؤية المعيارية للراوي، وكذلك الأحداث والمواقف تكون اكثر وضوحًا كلما كانت أوغل في الانحراف، مما يجعل الرواية زاخرة بالفكاهة القائمة على هذه المفارقة التي تبدو في التباين بين تصرف الشخصيات وبين المعيار السوي للتصرف الجماعي، والذي يقف الراوي في صفة دائماً، فشخصية (أحمد الميت) الذي يعتقد هو "أي أحمد الميت نفسه" أنه مات من زمن طويل ويحاول أن يقنع إبراهيم بهذا الاعتقاد وبأنه ما زال يعيش في عهد الخديو، وشخصية إبراهيم نفسه وحلمه الغريب مع المحافظ وتصرفه الشاذ مع الجرادل والبقرة والكلب بل مع شوشو وكذلك تصرف "الشيخ علي" الشاذ في مرضه ومعاملاته في المنزل، كل هذه الشخصيات خارجة عن السواء في تصرفاتها.

ومما ساعد على إظهار ذلك الشذوذ، أن الراوي يعمد إلى المبالغة والتهويل في الوصف والسرد، بل يعمد إلى اللعب بالموصوفات وبملامح الشخصيات بطريقة تشبه طريقة الجاحظ في كتاب البخلاء، و في رسالة التربيع والتدوير، مثل قوله عن الزنجية: "لامعة الجلد، منتفخة الأوداج، كأنما حشيت أشداقها قطناً، براقة الأسنان، واسعة العينين حمراؤهما، قد غرز رأسها المعصوب بين كتفيها غرزاً، واتصل بهما بلا واسطة، أما صدرها فعريض جداً، وأما خصرها – إذا جاز أن يسمى هذا خصراً – فهضيم جداً، حتى كأن ما نقص من هذا زيد في ذاك، ويلي الخصر ردفان ثقيلان، تحتهما ساقان قصيرتان كالقمعين، فكأنهما زير عليه إبريق

مقلوب، فوقه كرة ذات ثقوب، والمرء بأيسر مجهود من الخيال يستطيع أن يتصورها مفككة"[1].

٤ - أسلوب التقارير الصحفية في رسم الشخصيات، وقوام هذا الأسلوب: أن الراوي يلصق بالشخصية عدداً من الصفات بطريقة تجريدية مباشرة، كان يقول عنها: إنها صادقة أو حكيمة، ثم يتبع كل صفة من هذه الصفات بمثال أو نموذج يبين فيه مدى تمثل هذه الصفة، ويدلل على صدق قوله فيها وحكمه عليها، وهذه النماذج القصصية لا يجعل الكاتب لها زماناً محدّداً في الحكاية، ولا يجعل لأحداثها تأثيراً في بقية الأحداث، إنما هي أمثلة ليس غير، أما دلالتها فهي مجازية إشارية، مثل قوله عن سميحة: "لم تكن تبالي في سبيل ذلك أن تمشي بالوقيعة بين نجية وزوجها". فقد كانت الغاية عندها تبرر كل وسيلة، ثم يأتي المازني بالنماذج الحكائية التي تثبت أن سميحة تتصف بهذه الصفات السيئة، يقول: "فلم تحجم عن أن ترفع في روع نجية بالتلميح المتوالي أنه لا يبعد –إذا ظل الشيخ (علي) وشوشو كما هما– أن ينتهي الأمر به إلى تطليق نجية والتزوج بشوشو، وكانت أذكى من أن تصرح بهذه الدسيسة" ثم يقول "فكانت ربما تنهدت فجأة وقالت: - الأمر لله. فتقول نجية: ماذا يا أختي؟ فتقول سميحة: لا شيء ربنا يستر ربنا يستر، وتنصرف عن أختها وتدعها تفكر وتخمن وتقلب الأمر على كل وجوهه المحتملة، ثم بعد ساعتين أو يوم تعيد الكرة فتقول: إن إقامتنا معك يا أختي لا يعلم إلا الله ما قد تؤدي إليه، فتقول نجية: كيف يا أختي؟ لماذا تقولين هذا الكلام؟ لماذا تتكلمين كأني أستثقل وجودك؟! فتقول سميحة: وجودي أنا؟ ياريت! ربنا يسلم فتلح عليها نجية

---

(1) إبراهيم الكاتب، ص ١٢ .

وتقول: ألا تقولين ماذا في رأسك هذا؟. . . ألخ"[1].

وفي الرواية العديد من أمثال هذه الصفات التي يحكم بها على الشخصيات في أسلوب تقريري مباشر ثم يتبعها بالحكايات المتمثلة فيها أو يجعلها بعدها. فتصبح العبارات التقريرية كالنتيجة أو كالحكم على هذه الصفة أو الفعل، مثل قوله: "والواقع أن ليلى اندفعت ـ وهي مضطربة ـ إلى بذل هذا الوعد"[2] أو قوله: "وقد خلق إبراهيم عطوفاً أليفاً سريع الإحساس بالجمال ليس أقوى في نفسه من عواطف الأدب والحب، وخلقت ماري سمحه النفس رضية الطباع حساسة كالوتر المشدود. . . الخ"[3] ثم يتبع ذلك بالحكايات التي تؤيد ذلك.

ومن مظاهر تحكّم الراوي في القصة، أن حركة الأحداث والأشياء وصفاتها، لا وجود لها إلا في ذاته ولا منبع لها إلا رؤيته، ولما كانت رؤيته ثابتة غير متطورة، فإن هذه الأشياء ظلت كذلك، ومن ثَم فإنه إذا وَصف منظراً أو ذكر حادثة ثم دعته الحاجة للرجوع إليها لم يصفها مرة أخرى، بل يشير إلى أنه سبق له ان ذكرها حتى لو كانت الشخصيات مختلفة أو الظروف متباينة، يقول: "وكان إبراهيم واقفاً إلى نافذة غرفته يطل على الحديقة التي مر بك الكلام عليها"[4] فهو ينظر إلى الأشياء والمناظر على أنها ثوابت جامدة غير متفاعلة مع شخصيات القصة ومواقفها، ولذلك فإنه لا يجد غضاضة في نقل عدد من المشاهد والمناظر التي سبق له أن

---

(١) إبراهيم الكاتب، ص ١٩٤ .

(٢) إبراهيم الكاتب، ص ٢٤٨ .

(٣) إبراهيم الكاتب، ص ١٣ .

(٤) إبراهيم الكاتب، ص ٥٠ .

ضمنها كتباً أخرى[1]، أو كان قد ترجمها عن قصص أجنبية[2].

والأحداث والحكايات والمواقف الصغرى المتناثرة على ساحة الرواية، لا رابطة بينها ولا يجمع بينها، إلا مجرد أنها حدثت في حياة البطل "إبراهيم الكاتب" وتدل على صفات فيه، أو في الشخصيات الجانبية التي التقى بها، فلا رابطة عضوية بينها، ولا الحكاية الكبرى القائمة على السيولة الزمانية تحتم وجودها، بل إن كثيراً منها لا حاجة له وليس له وظيفة فنية، وإنما جاء حشواً لغرابته ومفاجآته، مما جعل بناء الرواية مفككاً، والبطل يقتحم هذه المواقف الهزلية اقتحاماً يشبه أحياناً اقتحام أبطال المقامات لمواقف وحكايات مشابهة لهذه المواقف.

بل يستخدم الكاتب في رسم صورة البطل وسائل مشابهة لأبطال المقامات والحكايات الشعبية مثل الحيلة والذكاء وغفلة القارئ والمصادفات، وذلك مثل تصرفات إبراهيم مع اللصوص العمالقة في بيت الشيخ علي في الإسكندرية[3].

ومن المواقف التي جاء بها الكاتب في صلب الرواية لمجرد المفارقة مواقف مسيحة والدكتور محمود اللذين يمثلان دور العذول الذي يترصد للمحبين في القصص الشعبي ويقف في طريقهم، ومن المفارقات الساخرة قوله: "حلم إبراهيم وهو نائم في بيت الشيخ علي في رمل الإسكندرية أنه قد انقلب بقوة الله القادر على كل شيء "جعة" مثلجة في زجاجتها، وأن محافظ الثغر شربه على كمية غير معقولة من كبار الجنبري، وأنه —أي إبراهيم— احتج في حلقة أو وقف فيه، ولكنه أكره على

(1) راجع د. على الراعي دراسات في الرواية المصرية، ص ٩٠ .

(2) راجع د. الهواري مصادر نقد الرواية في مصر، ص ١٠٤ .

(3) راجع إبراهيم الكاتب، ص ١٢٣ .

الانحدار في جوفه. . . . . الخ"[1] وغير ذلك من الحكايات المتناثرة على هذا النحو.

هذا المنهج القصصي القائم على تفكك العلاقة بين الوحدات القصصية يشبه العلاقات بين الأحداث في القصص الشعبي والمقامات، وكذلك استخدام المازني للمفارقات والمفاجآت وسيلة للتشويق تشبه عوامل التشويق فيهما. مثل تركه شخصية ليلى وموقفها المضحك مع الشيخ علي في الإسكندرية وإصراره على الانتقام منها، ثم مفاجأته بها وهي خليلة إبراهيم ثم زوجة له في الأقصر بعد عدد كبير من الصفحات.

على أن بعض الوحدات القصصية المتناثرة، وبعض المواقف الهزلية التي تقوم بها الشخصيات، ترسم صورة ما للريف المصري، وإن كانت صورة كاريكاتورية باهتة غير واقعية، لتكلف الكاتب في كثير من أجزائها، وعدم تلاؤم مناظرها، فهي صور مصنوعة، فالحديقة والمنزل وأحمد الميت والشيخ علي كلها صور وشخصيات ترسم صورة هزلية للريف وليست صورة واقعية.

والأسلوب اللغوي الذي يعتمد عليه المازني في إبراهيم الكاتب، في السرد عربي فصيح، مستعمل في لغة الثقافة والكتابة الصحفية في عصره، ويتميز بخفته وبأدائه لمعناه بأسلوب مباشر وساخر، وباعتماده على التقارير، أما الحوار فهو مثل السرد عربي مستعمل على لسان إبراهيم وشوشو وبعض حوارات الشيخ علي، ويتخذ المازني الكلمات العربية المستعملة في اللغة العامية مع صياغتها بحيث يمكن أن تقرأ بالعربية أو بالعامية دون اختلاف كبير في التحريف الصوتي أو الدلالة النحوية، يستخدم ذلك مع الشخصيات التي تعيش حياة متمدنة أو قريبة منها،

---

(١) إبراهيم الكاتب، ص ١٢٢ : ١٢٣ .

مثل قول الخادمة الزنجية: "أين كنت يا سيدي؟"[1] أو قولها "قومي يا حبيبتي"[2] أو قول الشيخ على "الكلب لا يعض أذن أخيه"[3] وقد يكون الحوار بلهجة المتحدث الخاصة، مثل قول الفلاح — الذي وقف إبراهيم معه في الحديقة — عن القاهرة: "ما شفتهاش يا افندي، بيجولوا إنها جميلة ماشفتهاش يا بني"[4] أو قول اللص العملاق: "سوف كلمة وأخذ تروخ بلاس[5]" أو قوله: "أوحش حاجة إلى. . ال اسموا إيه؟ مس يسبع؟[6] "هذا المنهج في لغة الحوار يدل على استخدامة تقنيات القصة التسجيلية الحرفية التي قصدها المازني في الحوار، فكل صاحب لهجة ينطق بلهجته إلا المثقفين، فإنه يُنْطِقُهم بالعربية كما مر. أما في الوصف والتعليق فالمازني يحتفظ بلغته العربية السهلة ذات المعاني العامة والأوصاف المجردة، والوصف فيها ثابت جامد، لا يؤثر في الأشخاص ولا يتأثر بهم، يشير إليه في أكثر من موضع ويكرر ذكر المنظر الواحد في موضعين مختلفي الصراع والظروف دون تغيير.

وهكذا نرى أن رواية إبراهيم الكاتب بمناظرها وحكاياتها الثلاث: حكاية إبراهيم مع ماري، وحكايته مع شوشو، وحكايته مع ليلى، كلها لا تتعلق إلا بجانب واحد من جوانب الشخصيات، هذا الجانب هو فقط الذي يدور حوله

---

(١) الرواية، ص ١٢ .

(٢) الرواية، ص ٧٠ .

(٣) الرواية، ص ١٠٣ .

(٤) إبراهيم الكاتب، ص ٦٦ .

(٥) إبراهيم الكاتب، ص ١٢٣ .

(٦) إبراهيم الكاتب، ص ١٣٥ .

الصراع بل تدور حوله الحياة وهو الحب، فإبراهيم – كما سبق القول – رجل غير سوي، لا يسير وفق ما يسير عليه العالم؛ غير سوي في حبه، وغير سوي في تصرفاته، وغير سوي في شكله، لا يعدل من نفسه ليتأقلم مع العالم بل يحاول أن يعدل من العالم ليتلاءم مع ذاته، ، يتضح شيء من أخلاقه في الحكاية الأولى، وفي الحكاية الثانية يتضح جزء آخر، حتى إذا جاءت الحكاية الثالثة اكتمل بناء صورة عن عاطفته غير السوية.

وهكذا نرى أن الحبكة في هذه الرواية وفي غيرها من روايات الشخصية خلال هذه الفترة لا تقوم على تأزم المواقف ولا على الصراع بين الشخصيات، وإنما تقوم على نظام دائري –كما يرى إدوين موير– بل تكتمل عندما تكتمل الحلقة المضروبة حول الشخصية المصورة.

وهذه الرواية لا تقوم على رسم علاقة خاصة بين إبراهيم وأي واحدة من النساء الثلاث التي تحدث عنهن في الرواية، فشخصية إبراهيم كما في الرواية غير مرسومة رسماً يبرز خصائصها الشخصية المتميزة والمتفردة التي لا يشركها فيها غيرها، وإنما أراد المازني من خلال القصة أن يرسم العلاقة بين الرجل والمرأة عامة، حسب فلسفة المازني عن الرجل وعن المرأة بوجه عام، أي العلاقة بين آدم وحواء متمثلاً في إبراهيم ومحبوباته، فإبراهيم في الرواية يفكر هذا التفكير، ويصرح بهذا الهدف إذ يقول لشوشو: لست أعني نفسي، على وجه الخصوص، ولكني أعني الرجل على العموم"[1] وهكذا فإن المازني يكشف عن جوانب الشخصيات والعلاقة العاطفية بينها حسب فلسفة مسبقة. من كل هذا يتبين أن رواية إبراهيم

---

(١) إبراهيم الكاتب، ص ٦٢ .

...بمستوييها اللغوي والقصصي، من روايات الشخصية ذات بنية سردية ...، فالمستوى اللغوي لا يعمل على بناء الشخصية الرئيسية فحسب وإنما هناك ... كبير منه - وكذا المستوى القصصي - يقوم بوظائف أخرى.

على أن هذه الرواية إلى جانب روايتي طه حسين الأيام وأديب لا تمثل كل ملامح التقنيات الفنية لروايات الشخصية في هذه الفترة بل هناك جانب آخر، تمثله رواية سارة التي ألفها صديق المازني ورفيق كفاحه الأديب عباس محمود العقاد.

سارة (عباس محمود العقاد) :

يقول العقاد عن سارة (المرأة): "منذ الأزل وقفت هذه الفتنة إلى جانب، ... إلى الجانب المقابل لها حكماء الأرض وهداتها ومشترعوها وأصحاب النظم والمساتير فيها، وقالت هذ الفتنة كلمتها وقال الحكماء والهداة كلمتهم، ونظرت ونظروا، ووعدت وأوعدت ووعدوا وأوعدوا. . . ليست هي المرأة المسموعة هنا ولكنها هي الطبيعة، والمرأة والرجل والحكماء والحكمة ألعوبة الطبيعة التي لا تسأم اللعب ولا تعرف الجد لأنها لا تعرف التعب، وربما كانت المرأة أضعف هذه الألاعيب كما يكون الطعم أضعف من السمكة التي تأكله وإن كان الطعم ليقود السمكة إلى الهلاك"[1] صور العقاد في رواية سارة هذا الصراع بين الحكمة متمثلة في الرجل والطبيعة متمثلة في المرأة، ووقف هو قاضياً يفصل بينهما في قضية لا تحتمل الفصل وليس فيها كلمة أخيرة.

يدور الصراع في الرواية بين "سارة" التي تمثل المرأة بكل أطوارها وحيلها وحبها وقوتها وضعفها، المرأة في كل العصورو في كل الأطواروبين الرجل، المرأة

---

(1) سارة، ص ٦٤: ٦٥.

التي يقول العقاد عنها: "تراها مرة فأنت مع طفلة لاهية تفتح عينيها البريئتين في دهشة الطفولة وسذاجة الفطرة بغير كلفة ولا رياء، وتراها بعد حين –وقد تراها في يومها– فأنت مع عجوز ماكرة أفنت حياتها في مراس كيد النساء ودهاء الرجال، وتضحك ضحكة فتعرض لك وجها لا يصلح لغير الشهوات، وضحكة أخرى – وقد تكون على أثر الأولى – فذاك عقل يضحك ولب يسخر، كما تسخر عقول الفلاسفة وألباب الشيوخ المحنكين. هي تارة أم رءوم تفيض بحنان الأمهات حتى ليوشك أن تسع به أطفال العالمين، وحسبك أن ترسمها هكذا ولا تضع في أحضانها طفلاً يرضع ولا إلى جانبها طفلاً يدرج لتستحق الصورة عنوان الأمومة.

وهي تارة أخرى شريرة بوهيمية لم تستقر قط في دار ولا وطن، وما استقرت قط مع عشيق، لها صورة إلى جانب سرير لو نحيت عنها السرير جانباً لمثلت لك راهبة خاشعة تهم بالصلاة أو ضحية من ضحايا الآلهة تساق إلى محراب القربان.

ولها صورة على سفح الهرم لو اخفيت منها الهرم لخلتها حورية مخمورة في أرض يونان القديمة تهم بالرقص في كروم باخوس"[1] هي الأنثى السرمدية – التي يقول عنها: "حزمة من أعصاب تسمى امرأة، وهيهات أن تسمى شيئاً غير امرأة، استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة"[2]. ويقول أيضًا: "ويرى من وراء ذلك جميعه ومن خلال ذلك جميعه المرأة الخالدة التي لا تتحول ولا تتبدل، والأنثى السرمدية التي يهمها من الذكر الحماية والجاه قبل كل شيء[3]"

وفي الناحية الأخرى يقف (همام) الرجل بكل قوته وضعفه وذكائه وعقله

---

(١) سارة، ص ١٢٩: ١٣٠ .

(٢) سارة، ص ١١١ .

(٣) سارة، ص ١٧٠ .

وكبريائه، الرجل الذي لا يمثل شخصاً واحداً مزوداً بعيوب الفردية وخصائصها، وإنما هو الرجل في أتم ذكائه، وفي أكمل قوته وضعفه، ثم يدور الصراع بين سارة الأنثى وهمام الذكر، أو بين آدم وحواء، وينتهي هذا الصراع كما بدأ، ليس هنالك غالب ولا مغلوب، جولات وجولات من المباراة بالحيل والذكاء والحصار والقطع ثم الوصل، تستخدم المرأة كل وسائلها الممكنة، ويستخدم الرجل كل وسائله الممكنة، حتى إذا انتهت القصة، تكون صورة المعركة قد وضحت، ولكنها لم تنته بعد، لأن الطبيعة هي التي تمدها بالقوة، والطبيعة لا ينضب معينها ولا تتعب من التعب.

إن طبيعة هذا الصراع تفرض مظاهر محددة للشكل السردي، كما تستدعي تقنيات سردية خاصة، فالشخصيتان الرئيسيتان لا تعبران عن الخصائص الفردية لامرأة تسمى سارة أو لرجل يسمى همام، وإنما تعبران عن المظاهر الإنسانية لجنس المرأة في أقوى صورها وجنس الرجل في أقوى صوره، لذلك فليس هناك حاجة إلى التفصيل للعوامل المؤثرة، مثل المجتمع الذي يعيشان فيه، أو البيئة التي يقيمان فيها فليس هناك بيان ولا ضرورة لتتبع أثر الزمن في سلوكهما أو في ذواتهما، لإنهما خلقا هكذا رجل وامرأة، بل ليس اسم أحدهما أو كليهما له ضرورة، فليس شخص همام ولا اسمه هو المراد، وإنما المراد هو الرجولة الأزلية الكاملة التي يحتويها، وليس شخص ساره ولا اسمها هو مناط الرواية، وإنما المراد هو الأنوثة الأزلية الكاملة التي تحتويها.

من أجل ذلك جاءت الشخصيتان الرئيسيتان في الرواية مقطوعتي الصلة عما حولهما من عوامل الزمان والمكان والبيئة والتاريخ أو المجتمع، وكل فعل يصدر عن الشخصيتين أو يحدث في علاقتهما إنما مصدره هو الطبيعة الداخلية في همام

(الرجل)، أو الطبيعة الداخلية في سارة (المرأة)، تلك الطبيعة التي هي منبع الرجولة ومنبع الأنوثة، وإذا عشق همام سارة وعشقت سارة هماماً، فليس ذلك لصفات خاصة في سارة تميزها عن بنات جنسها فحسب، وليس لصفات في ذاتية خاصة في همام فقط، وإنما بسبب العشق الأزلي بين المرأة والرجل.

يقول العقاد: "ومن الحق أن نذكر هنا أن الرجل يعشق الأنثى في مبدأ الأمر لأنها امرأة بعينها: امرأة بصفاتها الشخصية، وخلالها التي تتميز بها بين سائر النساء، ولكنه إذا أوغل في عشقها وانغمس فيه، أحبها لأنها امرأة كلها أو المرأة التي تتمثل فيها الأنوثة بحذافيرها، وتجتمع فيها صفات حواء وجميع بناتها، فهي تثير فيه كل ما تثير الأنوثة من شعور الحياة وأي شعور هو بعيد عن نفس الإنسان[1] في هذه الحالة؟ إن الأنوثة لتثير فيه شعور القوة وشعور الجمال، وشعور اللذة، وشعور الألم، وشعور الجموح والانطلاق من قيود المنطق والحكمة، وشعور الإنسان كله، وشعور الحيوان كله، بل تثير فيه حتى الشعور بما وراء الطبيعة من أسرار مرهوبة ومن أغوار لا يسبر مداها في النور والظلام"[2].

وبسبب هذه التجريدية المغرقة في شخصيات الرواية، فإن أفعال الشخصيات وأقوالها قد اتسمت بهذه الصفة —أيضًا— فالأحداث والمواقف التي هي مظاهر لهذه الأفعال والأقوال، غير موضوعة داخل إطار زماني ومكاني محدد بحيث تبدو في صورة واقعية مؤثرة ومتأثرة، كما هو الشأن في الروايات الواقعية، فالفعل غير مقصود لذاته، لتجاهله الخصوصية، وإنما المقصود هو الإشارة الرمزية التي يقوم بها، ولذلك فإن الإطار الزمني للأحداث إطار مفكك.

---

(١) يقصد العقاد بالإنسان "الرجل". راجع مجمع الأحياء للعقاد.

(٢) سارة، ص ١٧٥ .

ويتبع هذه التجريدية أيضًا، أن الأفعال والأقوال التي تصدر عن همام وسارة، لا تصدر أو تعبر عن فلسفة ذاتية لهما "أي انها لا تعبر عن رؤية خاصة ينتهجها أي منهما، وإنما هي فلسفة تجريدية عامة بل واحدة، هي فلسفة العقاد التي يعتقدها في الرجل والمرأة، مما جعل الرواية تأخذ شكلاً خاصاً في أسلوبها يتلاءم مع الطابع العقلي الفلسفي الذي تتميز به كتابات العقاد، فالرواية تعد امتدادًا لما كتبه العقاد في كتابه المبكر "مجمع الأحياء" والذي اقتفى فيه أثر إخوان الصفا في رسائلهم التي صوروا فيها المحاورات الجدلية بين الحيوان والإنسان وسائر الكائنات في الطبيعة.

وفي سارة –كما في أكثر روايات هذه الفترة من فترات الرواية المصرية– تبرز تقنية الراوي واضحة ومسيطرة، ومن ثم يأتي قص الأحداث ووصف الأشخاص مسرودًا على لسان الراوي بصيغة الماضي، مما جعل أحداث الرواية وأشخاصها وصراعها كلها مصورة من خلال مخيلة الراوي فقط، بل هي خادمة لأفكاره وفلسفته، هذه الفلسفة وهذه الأوصاف يبرز الكاتب كثيراً من معالمها بطريق المقالات الفلسفية والوصفية على لسان الراوي بين صفحات الراوية، وهذه المقالات موضوعة في الرواية لتأتي الحكايات – كما في إبراهيم الكاتب – لشرح مضمونها وتمثيل فكرتها.

فالمستوى القصصي في الرواية في خدمة المستوى اللغوي الذي يقوم بشرح فلسفة المؤلف، أي أن الأجزاء القصصية في خدمة الأجزاء التي تؤدي الفكرة فيها عن طريق المقالة اللغوية المباشرة، وأكثر القصص الفلسفية في الأدب العربي من أمثال حي بن يقظان ورسالة الغفران وقصص الحيون في رسائل إخوان الصفا قائمة على هذه التقنية السردية، وكذلك كثير من قصص البخلاء والطفيليين وغيرهم.

ومن نماذج ذلك قول العقاد في سارة: "المرأة حزمة من الغرائز الطبيعية والمكر الموروث والدهاء في التخفي، غرضها الجنس، وكل محاولة منها إلى غير ذلك خداع وكذب. . . ولا يندر أن يسمع منها "أي من سارة" كلمات سريعة وتعليقات مبتدرة تكشف بها - على غير قصد منها عن أعمق أعماق المرأة، وتهزأ فيها بالرياء الأنثوي الذي يبدو في خجل المرأة وامتناعها"[1].

ثم يتبع العقادهذا التقرير المباشر بوحدة قصصية يؤيد بها ما ذهب إليه من حكم، ويثبت ما ادعاه من وصف، يقول: "من ذلك أنهما شهدا رواية من روايات الثورات يبدو فيها طريدٌ جريح، مهدد الحياة بجراحة ومهدد الحياة بمطاردة أعدائه، وقد لاذ بأحد البيوت، فأكرمه أهل البيت، وكتموا أمره وتعهدته بالعلاج فتاة دون العشرين من العمر سليمة القلب وسيمة الطلعة ممشوقة القوام، فمالت إليه شفقة ثم مالت اليه حباً، ثم تمالك نفسه بعد طول العلاج حتى انفردا في بعض الجلسات فبلغ من سرورها به وسروره بها أن نظر إليها ونظرت إليه، وعيونهما تومض بالمحبة، ثم اعتنقا في قبلة طويلة جارفة. وكان بين المتفرجين على مقربة منهما سيدة نصف في نحو الأربعين من عمرها وفتيات ناهدات في مثل سن الفتاة، فصاحت السيدة: - انظر إلى الخائن! إنه خدعها! فمالت صاحبتنا وهمست ساخرة: - أتقول خدعها؟ أنه كافأها أحسن مكافأة يستطيعها"[2].

ويقول أيضًا: "ومن عجائب العاطفة الإنسانية أنها أبداً مولعة بالمراسم والشعائر فلا تستولي على النفس حتى ترسم لها "طقوساً" وعادات تذكر الإنسان

---

(١) سارة، ص ١٠ .

(٢) سارة، ص ١٠ .

طقوس العقائد والعبادات"[1].

ثم يتبع هذا التقرير بقوله مؤيداً ما يقول: "فلما خطر له أن يقصد إلى دار السور المتحركة أو إلى ذلك الحرم الذي كان ممنوعاً حتى ذلك المساء لم يكتف بتذكرة واحدة بل طلب له تذكرتين اثنتين وهو لا ينوي أن يصطحب أحداً"[2] وهكذا تصبح الوحدات القصصية تابعة للفلسفة المكتوبة والمسجلة في شكل التقرير والمقالات الوصفية والتحليلية والفلسفية، حتى إن حجم هذه الوحدات القصصية تأتي في الرواية أقل بكثير من الوحدات المقالية كما في الفصول التي خصصها لرقابة سارة واستجلاء علاقاتها، ولو جمعنا هذه الأقوال التي صرح بها الكاتب / الراوي في مقدمات الوحدات السردية لكونت مقالة طويلة عن علاقة المرأة بالرجل، وهو الموضوع العام للرواية.

ومن مظاهر تحكم الراوي في الأحداث وتصرفه فيها، مخالفته التسلسل الزماني المطروح لأحداث القص وأحداث الحكايات المتخيلة، أي مخالفة الاتجاه في زمان السرد مع اتجاه زمان الحكاية، بخلاف ما كان متعارفاً في الروايات التي اقتربت من التسجيلية، ، ففي سارة تبدأ رواية الأحداث من حيث انتهت حكايتها، وقد نبّه العقاد إلى ذلك في الرواية نفسها إذ يقول: "ترتيب الحوادث أن تنتهي ثم نكر راجعين للسؤال عن بدايتها وسبيل التواريخ أن تنطوي السير وتنصرم الدول ثم تأتي مناقشتها وأسباب ظهورها، فنحن لا نحيد عن مجرى الزمان"[3]

وقد جعل ذلك النهج أحداث الرواية كأنها مجرد خبرة للراوي يحاول

---

(1) سارة، ص ١٩ .

(2) سارة، ص ١٩ .

(3) سارة، ص ١٣٧ .

استرجاعها، يقف بعدها ولا يسير معها، وهذا أيضًا جعل أحداث الرواية ومشاهدها تخضع للمنطق الذاتي للراوي. والصورة التي رسمها العقاد لطبيعة الصراع بين آدم وحواء بهذا الأسلوب تظهر من خلال ثلاث لوحات.

- الأولى: تبين طبيعة الصراع بين سارة وهمام.
- والثانية: تبين كيف التقى بها.
- والثالثة: شرح فلسفي لأسباب القطيعة.

يبدأ كل مشهد من هذه المشاهد بوصف بعض التصرفات التي يقوم بها همام أو سارة، من غير أن يحدد لهذه التصرفات زماناً أو مكاناً، وإنما يبدأ كل فقرة وصفية بمثل قوله: "وكانا يجلسان[1] " أو " وكان من عادتها[2] أو "فكثيراً ما كانت[3] أو "فكتب مرة[4]" او "وكتبت مرة أخرى[5]" أو "ولا يندر أن يسمع منها[6]. . " أو "وهكذا كانت[7]. . "وغيرها من العبارات التي تفيد مجرد وقوع الفعل، دون أن تحدد زمانه أو مكانه، ثم يتبع هذه المقدمات بنتيجة منطقية فلسفية تتلاءم مع الفلسفة العامة التي تقوم عليها كل أفكار الرواية، ومن ثم فإن كل هذه الأحداث تصبح كالتمثيل للفكرة العامة، أو كالدليل عليها.

---

(١) سارة، ص ٧ .

(٢) سارة، ص ٧ .

(٣) سارة، ص ٩ .

(٤) سارة، ص ٩ .

(٥) ص ٩ سارة .

(٦) ص ١٠ سارة .

(٧) ص ١٠ سارة .

بعد ذلك يبدأ الكاتب في طرح قضية أخرى يهدم بها الفكرة التي انتهى من إثباتها، وذلك مثل اقتناع همام بخيانة سارة له بأدلة عقلانية منطقية، ثم إثباته عدم خيانتها بعد ذلك بأدلة عقلانية منطقية أيضًا، والأسلوب في الرواية كلها جدلي فلسفي مركز، يقوم على طرح صفة واحدة أو فكرة واحدة من خلال عدد من المواقف المتشابهة، ثم يؤيدها الراوي بالأدلة العقلية ويصدقها بالمشاهد، ثم يعمد إليها فيحطم قواعدها تحطيم الخبير بدقائقها، العارف بعيوب تركيبها مشيدًا على أنقاضها فكرة أخرى مغايرة لها، ثم يجعل لهذه الفكرة الثانية ما جعل للأولى من أدلة وبراهين، ثم لا يلبث أن ينقض عليها بمعول الهدم ليقيم على أنقاضها فكرة أخرى، وهذا يذكرنا بأسلوب الجاحظ في كتاب الأضداد، أو أسلوب إفلاطون في الجمهورية أو المحاورات، بل يتمادى العقاد في ذلك إلى الحد الذي تصبح الأدلة فيه غير مقنعة، فقط بل تصبح الحجج ملجمة لا مقنعة، كما جاء ذلك على لسان سارة، حينما كانت تقول لهمام "أسكتّني وما أقنعتني(1)".

وهكذا يقف همام في جانب ممثلاً لآدم وبنيه، وتقف (سارة) في الجانب الآخر ممثلة لحواء وبناتها، يقترب همام من سارة حتى يعتقد هو ونعتقد نحن القراء أنه قد اكتشف حقيقتها، واهتدى إلى سرها، واطمأن إليها، يفعل ذلك من خلال التحليل والاستنتاج المنطقيين لكل تصرف من تصرفاتها، وكل قول من أقوالها، ثم بعد فترة يكتشف أنه وقع في أسرها، وأن اطمئنانه لها لم يكن مبعثه صدق الاستنتاج ولا صحة الدليل وإنما كان تبريراً عقلياً لعزيمته الخائرة، ثم يسترد عزيمته ويبدأ في القطيعة وبداية التقصي لأفعالها مرة أخرى حتى يصل إلى نتيجة تشبه النتيجة الأولى

(1) ص ١٢٠ سارة.

ثم يعود من جديد إلى الشك في تصرفاتها.

والعقاد لا يكتفي باستخدام هذا الأسلوب الجدلي في وصف العلاقة بين الشخصيتين الرئيستين همام وسارة فقط، بل يستخدمه في وصف النوازع الذاتية لكل منهما، إذ يجرد داخل كل شخصية منهما عدداً من الشخصيات المختلفة الرؤى والتي يحاور بعضها بعضاً، ويقيم كل منها الحجة ضد الآخر، وتنقضّ كل شخصية منها على الشخصية الآخرى كانقضاض الخصم على خصمه.

وهكذا لا يتخلى العقاد عن هذا الأسلوب الجدلي المفضل لديه، سواء في السرد الخارجي أو الوصف الداخلي، يقول عن همام: "وهنا دارت في سريرة هذا الرجل -هذا الرجل الواحد- مناقشة عنيفة طويلة كأعنف ما تدور المناقشة بين رجلين مختلفين، كلاهما مصرٌّ على عزمه، وكلاهما يحاول جهده أن يخدع الآخر ويستميله إلى رأيه، وكلاهما يبذل كل ما هو قادر عليه في هذا الحوار من أساليب الإقناع والإغراء والرياء والتصريح:-

كيف لا ينتظرها؟ أتعطي سيدة موعداً ولا تنتظرها فيه؟ أهذا يليق برجل؟

ولكنها ليست سيدة كسائر السيدات، ولا زائرة من زائرات المجالس العامة. . الخ"[1] وفي نهاية هذه المحاورة الطويلة بين الشخصين المتنازعين داخل همام، يقول العقاد على لسان الراوي: "نعم لا قرار فيما يشعر به صاحبنا أو صاحبانا المتحاوران على أصح التعبيرين، غير أن الذي حدث بعد ذلك يدل دلالة لا شك فيها على أن الإنسان يقرر ما ينويه وهو لا يشعر ولا يعترف بشعوره، بل يدل على أن صاحبنا المتحاورين لم ينفردا بالميدان فيما شجر بينهما من عراك عنيف، وإنما

(١) سارة، ص ٢٣ .

كان معهما ثالث لا يدريان به وهما ماضيان في الإقناع والإنكار"[1]

ويقول عن سارة: "وخطر له أن ينشئ حولها رواية مسرحية هي جميع أبطالها، وهي البطل الوحيد فيها، تدور محاوراتها على المثال الآتي:-

سارة: - أني لا أرضى أن أصاحِبَكِ في الطريق وأنتِ في هذه الثياب الفاضحة.

سارة: - وهل تحسبين أنني أُسَرّ بمصاحبتك وأنت بهذه السحنة العابسة وهذه المسوح المخزية، وهذا الزي الذي يشبه زي الحداد.

سارة: - على رسلكما أيتها الصديقتان لا تتخاصما. . الخ[2]" وهكذا يحتدم الصراع بين هذه الشخوص العديدة التي يجردها الكاتب داخل سارة، وبعد فقرات عديدة من احتدام الحوار ينتهي إلى عدم الاتفاق مرة أخرى: "سارة: ليسقط التمرد، سارة: ليحيا التمرد"[3]

والتشويق في رواية سارة يعتمد أيضًا على هذه الألعاب الجدلية وعلى المناظرات العقلية التي يدير الكاتب الصراع عليها، سواء بين الأشخاص أم بين الشخوص الداخلية في عقل سارة أو عقل همام، ويقوم أيضًا على الرغبة في اكتشاف المزيد من الحقائق حول طبيعة الإنسان: الرجل والمرأة.

على أن رواية سارة إلى جانب ذلك تحتوي كثيراً من الفقرات المقالية والموجات القصصية التي لا وظيفة لها في القصة، وإنما جاء بها الكاتب ليوضح فكرة لا تتصل بالموضوع الرئيسي، أو جاء بها للتعالم أو للنقد الاجتماعي، أو للتفكه والتندر، مما جعل بناء الرواية مفككا رغم منطقية الأسلوب الذي قامت عليه،

---

(1) سارة، ص ٢٥: ٢٦ .

(2) سارة، ص ٣٠، ٣١ .

(3) سارة، ص ٣٣ .

وإلا فما قيمة هذه المقالة التي يتحدث فيها عن الوجوه؟! ويقول فيها: "وجمال الدين الأفغاني يختلف المترجمون فيه، هل هو من الفرس أو من الأفغان؟ ولكن صورة من صوره التي ترتسم فيها عيناه القلقتان والوامضتان، وصدغاه الناتئان وشفتاه العصبيتان تفض الجدل، وتقول فيه أصدق مقال أن هذا الوجه لأفغاني ولو ولد في البلاد الفارسية، وأنه لأفغاني ولو نماه إليهم قوم من الفرس، ونفاه عنهم قوم من الأفغان"(1) أو قوله فيها أيضًا "وأعرف أبًا مشهوراً له خمسة من الأبناء الذكور يجلس كل منهم إلى جانبه، فلا تخفى المشابهة بينهما أقل خفاء، ولا يحتاج الناظر إلى فراسة ثاقبة ليعلم من فوره أنهما ابن وأبوه، ثم يجتمع الأخوة الخمسة فلا يبدو بينهم هذا التشابه إلا بفراسة المتأمل، لتقارب الأصل وفروعه وتباعد الفروع متفرقات"(2) أو مثل أقوال العلماء والفلاسفة وحكاياتهم، أو مثل النماذج التي يذكرها لسهوات الرقيب والتي يقول في آخرها: "تلك نماذج غير منتقاه من سهوات السيد أمين حديثها وقديمها"(3).

أو مثل الفصل الذي خصصه لمضحكات الرقابة، ورجال الشرطة وغيرها، كل ذلك يبين أن رواية سارة لم يخصصها العقاد للحديث عن الصراع بين الرجل والمرأة فقط، بل جعلها ساحة لكثير من العناصر الأدبية الأخرى المؤداة عن طريق المستوى القصصي أو المؤداة عن طريق المستوى اللغوي، مما يخل ببناء القصة، ووحدتها ويجعلها ذات بنية مفككة.

يبقى بعد كل ذلك القول بأن شخصيتي همام وسارة مثل شخصية إبراهيم

---

(1) سارة، ص ١٢٨ .

(2) سارة، ص ١٢٩ .

(3) سارة، ص ٨١ .

قوالب غير واقعية، وغير حية، وغير سوية، حتى بمعيار الراوي نفسه إذ إن الشخصية الروائية الكاملة لها عدة جوانب لا تقوم إلا بها جميعاً، لها جانبها العقلي وجانبها العاطفي وجانبها المادي وجانبهاالاجتماعي وهي تأكل وتشرب وتنام وتحب وتصادق وتكره وتلعب وتتأثر وتؤثر، وهي فريدة في سلوكها وفي نشأتها وتفكيرها، لها بصمتها النفسية وبصمتها الجسدية، ومن خلال اجتماع عدد من الشخصيات التي لكل منها ميولها الخاصة ينشأ الصراع الذي يقوم على تبادل التأثر والتأثير والتنافس والتكالب على اقتناص المنافع، عبر محدودية المكان والزمان، مما يؤدي إلى تطور المواقف الذي يؤدي بدوره إلى تطور الشخصيات، أما الشخصيات فهي في رواية سارة، وكما في رواية إبراهيم الكاتب للمازني فثابته وذات جانب واحد هو الجانب العاطفي أوالجانب العقلاني، بل هي نماذج مجردة جيء بها للتعبير عن فلسفة المؤلف وعن تجربته الخاصة بصورة مباشرة، فهي غير واقعية لأنها ليست شخصيات حية بل هي نماذج لفكرة الرجولة أو الأنوثة.

من خلال هذا التحليل لروايات الشخصية متمثلاً في (الأيام) وفي (أديب) و(إبراهيم الكاتب) وفي (سارة) يتبين:-

١ - أن العنصر الغالب في كل هذه الروايات هو الشخصية، بحيث جاءت أكثر الوحدات القصصية واللغوية في خدمتها. وبالتحديد في خدمة شخصية واحدة أو شخصيتين. ومادونهما خادم لهما.

٢ - أن الشخصيات الرئيسة في هذه الروايات غير سوية بالنسبة لرؤية الراوي المتخيلة صورة الرؤية الجماعية وهي نفسها رؤية المؤلف أو هي نماذج لأفكار خاصة له ولذلك فإن الانحياز إليها من جانب القارئ لا يقوم دائماً على التعاطف القائم على المشاركة في وجهة النظر الواقعية، وإنما يقوم على العطف القائم على الاستمالة

بالوسائل التأثيرية أو القضايا الجدلية، ولا يجعل الكاتب الشخصية الرئيسية تقترب من السواء إلا عندما يريد نقد المجتمع وإظهاره في صورة غير سوية.

٣ - وهذه الشخصيات غير السوية غير تامة التكوين أيضًا فهي إذا استثنينا رواية الترجمة -مصورة من جانب واحد فقط هو الجانب العاطفي- وتتخذ فيها جميعًا -بلا استثناء- موقفا واحدًا لا تبرحه ولا يتطور بتطور الأحداث، وإنما يعمل مرور الأحداث على كشفه فقط دون التأثير فيه.

٤- من خلال التقاء الانحراف المتمثل في الشخصيات والسواء المتمثل في رؤية الراوي تنشأ المفارقات والمغامرات الحركية الفعلية أو العقلية أو الوجدانية، مما يساعد على التشويق في الرواية.

٥ - هناك التقاء في كثير من الملامح بين راوي كل رواية ومؤلفها في كل روايات الشخصية، بل بين الشخصية الرئيسية والمؤلف أيضًا في كثير منها.

٦ - أن صوت الراوي وهو الصوت الغالب في الرواية، مما يجعل الحكي هو الأسلوب الغالب على بقية الأساليب، وهذا يجعل الرواية كلها تأخذ شكل الحكاية المتخيلة ذات "الشكل الأسطوري".

٧ - والأسلوب الذي يستخدم في رسم الشخصيات هو إلصاق الأوصاف عن طريق التقارير المباشرة ثم اتباعها بالوحدات القصصية التي تدل على ذلك، مما يجعل المستوى القصصي -في كثير من الحيان- في خدمة المستوى اللغوي وهو في الوقت نفسه تعبير صريح عن فلسفة الكاتب.

٨ - والأسلوب المستعمل في اللغة في هذه الروايات عربي في السرد والوصف والتعليق، عربي أو عامي في الحوار، وهو كذلك يعتمد على الكلمة ذات الدلالة المجردة سواء أكان في عربية السرد أم عامية الحوار.

٩ – إن دلالة الوحدات الأسلوبية بكل مستوياتها دلالة بيانية، مما يجعل هذا النمط ذا صلة وثيقة بالنمط البياني السابق.

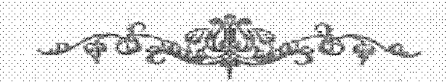
١٠ – والزمن في هذه الروايات لا أثر له على الشخصيات، وإنما هي تتناول شخصيات ثابتة زمانياً وتنطلق عبر المكان، أو الزمان غير المؤثر فيها، لكن كل خطوة في القص تؤدي إلى الكشف عن جانب أو اكثر من جوانب هذه الشخصية الثابتة.

١١ – وعلى هذا فإن حبكة هذه الروايات لا يقوم على شكل الحبكة التقليدية الثلاثية:(التقديم للأزمة ثم الذروة ثم الحل) وإنما هي حبكة ممتدة مسطحة لا تتوء فيها، تشكل ما يشبه الدائرة حول الشخصية الرئيسية ولا تعتمد على الامتداد عبر الزمان.

١٢ – إن الوحدات القصصية الأسلوبية لا تقوم على رسم الشخصية فقط، وإنما تقوم إلى جانب ذلك على رسم صورة تسجيلية أو نقدية للمجتمع، وكان يمكن ألا يؤثر ذلك على بناء الروايات، لولا وجود كثير من الوحدات التي لا تعمل على بناء الشخصيات، وإنما تقوم بوظائف أخرى لا علاقة لا بالشخصية، مما أدى إلى تفكك بناء هذه الروايات مثل روايات العبرة التي سبق الحديث عنها.

١٣ – أن التقنيات السردية لهذه الروايات ذات صلة قوية بالقصص العربية، مثل المقامات والسير الذاتية والغيرية والقصص الشعبي والقصص الفلسفي وغيرها، فكثير من الجوانب الفنية التي كانت في القصص القديمة ظلت في هذه الروايات، فالبطل في المقامات كان يقوم بمجموعة من المغامرات في المجتمع ولا يتأثر بأي منها وكذلك كان البطل في إبراهيم الكاتب، وأساليب الترجمة الذاتية والغيرية في الأدب العربي كانت تعتمد على التقارير وعلى الانحراف بالشخصية

المراد الترجمة لها عن السواء، وكذلك فعل طه حسين في الأيام وفي أديب، وكانت القصص الفلسفية العربية القديمة أمثال حي بن يقظان وقصص اخوان الصفا ترسم الشخصيات حسب فلسفة مسبقة، ثم تأتي بالقصص لشرح هذه الفلسفة وكذلك كانت إبراهيم الكاتب وسارة.



الفصل الثالث

رواية الموقف

(عودة الروح) توفيق الحكيم : ١٣٤٢هـ/ ١٩٣٣م

(يوميات نائب في الأرياف) توفيق الحكيم : ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م

الفصل الثالث

رواية الموقف

التقنيات التي رأيناها في أمثال رواية زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم كانت تعتمد على التعبير البياني الوعظي وتسخر لمعالجة خلل اجتماعي أراد المؤلف أن يكشف النقاب عنه عن طريق السرد الروائي وأن يدعو إلى تغييره، أو يجسم عادة اجتماعية سيئة أراد الكاتب أن ينفر منها ويدعو إلى استئصالها، ولذلك فإن الموعظة الإصلاحية أو التنويرية هي الأصل في هذه الروايات، وفي سبيل ذلك كان المجتمع الذي تصوره يبدو كأنه مجرد أمثولة للتعبير عن هذه الرغبة، أمثولة تشبه الصورة الشعرية التخييلية المسوقة في قالب الكناية أو الاستعارة، وكل ما هنالك من خلاف بينهما أن الصورة الكنائية قصيرة ومبتسرة، أما الصورة الروائية فممتدة وتميل إلى تصوير الواقع عن طريق سرد الوقائع الحياتية، مما جعل هذه الروايات ذات كفتين، الكفة الأولى يحكمها التعبير البياني الرامز عن الفكرة، والكفة الثانية يحكمها الاقتراب من الواقع المصور، ومن الملاحظ أن الكفة الأولى هي الراجحة في هذه الروايات المبكرة فالكاتب كان أحيانا يضحي ببعض عناصر الواقعية في سبيل التعبير عن الفكرة.

هذه التقنيات التي أشرنا إليها تطورت على يدي توفيق الحكيم في روايتي (عودة الروح) و (يوميات نائب في الأرياف)، إذ أصبح تصوير الواقع فيهما هو الأصل، وتحولت فكرة المؤلف/ الراوي إلى مجرد موقف فكري يرصد من خلاله هذا العالم الواقعي المصور، الموقف هنا عبارة عن تقنية سردية يتمكن الكاتب من

خلالها أن يقدم العالم الروائي من منظوره الخاص، بحيث يظهره أحيانا أعظم أو أصغر من حقيقته التي هو عليها، أو أجمل أو أقبح من واقعه الحقيقي، يقدمه حسب نوع النظارة التي يضعها الكاتب فوق عيني الراوي، قد تكون النظارة أحيانا سوداء أو وردية أو مصغرة أو مكبرة، ومن ثم يتلون العالم المصور بلونها.

عودة الروح "توفيق الحكيم"

ففي رواية عودة الروح يصور توفيق الحكيم شريحة من المجتمع المصري مصورة بمنظار وردي متفائل، فهو يصور الشعب المصري على أنه شعب عظيم سيطرت عليه روح المعبد الخالدة في كل فعل من أفعاله، يصوره شعبا تتلبسه روح الوحدة الروحية بين أفراده.

فعنوان الرواية يدل دلالة مباشر على هذا الموقف الإيجابي الذي يصور كل شيء في المجتمع المصري عظيما، ولذلك فإنه في مقدمة الجزء الأول من الرواية ينقل من نشيد الموتى الفرعوني فقرة يقول فيها: "عندما يصير الزمن إلى خلود سوف نراك من جديد، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل في واحد" وفي بداية الجزء الثاني ينقل فقرة أخرى من كتاب الموتى يقول فيها: "انهض انهض يا أوزوريس، أنا ولدك حوريس، جئت أعيد إليك الحياة، لم يزل لك قلبك الحقيقي، قلبك الماضي".

هاتان الفقرتان تشيران مباشرة إلى الموقف العام الذي يرى فيه توفيق الحكيم أن روح مصر الخالدة تشبه روح أوزوريس، وخلال الرواية يشير إلى هذا الوصف قبل أو بعد كل مقطع جاء به للتدليل على هذا الموقف، مثل تساؤله عن السر في حب الشعب بعضه لبعض، يقصد بالشعب في الرواية أعضاء الأسرة التي جعلها موضوع الرواية، وهم محسن وسليم وحنفي وزنوبة وعبده، ما الذي دفعهم إلى التجمع بهذه الصورة، يقول: "ماذا يحملهم على هذا الحشر وفي الشقة غرفة

أخرى"(١) أو قوله بعد قصة حدثت أمام محسن، أهين فيها الفلاح المصري على لسان بدوي: "ترك محسن " عبد العاطي " وسار وحيداً يفكر فيما سمع منه وقد تذكر قول مدرس تاريخ مصر القديمة إن الفلاح المصري الحاضر، إن هو إلا ذلك الفلاح المصري الغابر، الذي كان يعيش ويحرث ويزرع نفس الأرض قبل أن يكون البدو بدواً، ولقد توالت العصور عليه، وتوالت الأمم عليه، لكنه لبعده عن المدن والحضر، ولاعتصامه ببطون القرى نائياً عن مهب العواصف السياسية والاجتماعية في العواصم، حيث تقيم الأمم المغيرة عادة، وتختلط الأجناس، لم يستطع طول الزمن ولا تقلباته أن يغير من نفسه شيئاً"(٢)

أو قوله بعد أن عرض منظرًا لطفل وهو يزاحم ابن البقرة وهو يرضع من ضرعها في الريف: "لو أريد ترجمة ما شعر به " محسن، إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه كان يعجب في نفسه لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين"(٣) ثم يقول: "غير أن محسن استطاع أن يدرك بعقله شيئاً واحداً -والفضل فيه لمدرس التاريخ المصري القديم- ذكّره هذا المنظر فجأة دون أن تكون هناك مناسبة قوية مما طالعه عن عبادة قدماء المصريين للحيوانات، أو على الأقل لرمزهم للإله الواحد برموز من الحيوانات المختلفة"(٤) "أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة؟ وأن رمزهم للإله بتمثال نصفه إنسان ونصفه حيوان، أليس دليل إدراكهم أن الكون إن هو إلا

(١) عودة الروح، ج ١، ص ٩ .

(٢) عودة الروح، ج ٢، ص ١٩ .

(٣) عودة الروح، ج ٢، ص٣١ .

(٤) عودة الروح، ج ٢، ص ٣٢ .

الاتحاد؟"(١) "لكن أليس فلاحو مصر الآن يمجدون الحيوان بقلوبهم، ولا يأنفون العيش معه في مسكن واحد، والنوم معه في قاعةٍ واحدة؟ أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر مابرحت مصر، وأنها ورثت – على مر الأجيال – عاطفة الاتحاد دون أن تعلم؟"(٢) وغير ذلك من الفقرات الكثيرة التي يشير فيها الراوي إلى هذه الفكرة –فكرة الاتحاد– إشارات مباشرة وقد يظهرها بطريق شبه مباشر على ألسنة المتحادثين، حيث يجعل تعليقهم على الأفعال التي يقوم بها الفلاحون يؤدي إلى النتيجة التي سبق تقريرها.

ولعل أظهر مثال على ما تذهب إليه تلك الصفحات التي يخصصها للحوار بين مفتش الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي، ويجعل عالم الآثار يدافع عن رأي المؤلف في مصر، ويجعل مفتش الري يعتنق فكرة أخرى تناقضها، و خلال هذا الحوار يلقي الكاتب على لسان عالم الآثار بمقالاته وخُطَبِهِ المباشر عن روح مصر العظيمة، يقول على لسانه: "نعم. لنا العذر ألا نفهم هذا، إن –لغتنا نحن الأوروبيين– لغة المحسوسات. إننا لا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التي كانت تجعل من هذا الشعب كله فرداً واحداً يستطيع أن يحمل على أكتافه الأحجار الثقيلة عشرين عاماً وهو باسم الثغر مبتهج الفؤاد، راضٍ بالألم في سبيل المعبود، إني أثق أن تلك الآلاف المؤلفة التي شيدت الأهرام، ما كانت تُساق كرهاً كما يزعم هيرودوت"(٣)، ثم يتابع الكاتب حديثه على لسان عالم الآثار معلقاً على أغاني العمل التي يطلقها الفلاحون: "أتسمع هذه الأصوات المجتمعة الخارجة من

---

(١) عودة الروح، ج ٢، ص ٣٢: ٣٣.

(٢) عودة الروح، ج ٢، ص ٣٣.

(٣) عودة الروح، ج ٢، ص ٦.

قلوب عدّة؟ ألا تخالها خارجة من قلب واحد؟ إني أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة في هذا الكدح المشترك"[1]، وغيرها من المحاورات الطويلة التي تكشف عن هذا الموقف غير المحايد في الرواية.

إن تدخل المؤلف على يد الراوي أو على يدي إحدى الشخصيات للتصريح بفكرة ما على أي شكل من هذه الأشكال لم يكن قصراً على عودة الروح ولا سبقاً لها في ذلك، فقد سبقت زينب وإبراهيم الكاتب ولحقتها سارة في ذلك، فقد اتبعت كل رواية من هذه الروايات نهجا قريباً من هذا، وكذلك سائر روايات هذا الطور طور النشأة، ومن ثَم فإن ذلك يدل على الصلة الفنية الوثيقة بين تقنيات عودة الروح وتقنيات هذه الروايات ويظهر سمة عامة اختصت بها روايات هذه الفترة، لكن الطريقة التي أظهر بها الكاتب بها فكرته في عودة الروح تعتمد على إظهار هذه الفكرة في صورة موقف، وليس عن طريق تسخير الأحداث للتعبير عن هذه الفكرة، كما هو الحال في زينب ودعاء الكروان أو الأيام، ومن ثم فإن تقنية الموقف تعد مرحلة وسطى انتقالية بين هذا النمط وبين تقنية زاوية الرؤية التي ظهرت بعد ذلك عند نجيب محفوظ، ومن ثم فإن روايتي توفيق الحكيم (عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف) كانتا أقرب إلى الواقعية حسب المفهوم الفني من روايات هيكل ومحمود طاهر لاشين وطه حسين، بل تعدان بحق حلقة الوصل بين مرحلة النشأة التي تمثلها هذه الروايات الثلاث ومرحلة النضج في الرواية المصرية التي تمثلها روايات نجيب محفوظ.

أما سائر محتويات رواية عوة الروح فقد جعلها الكاتب تعبر عن الموقف

---

(١) عودة الروح، ج ٢، ص ٦١ .

تقنيات متنوعة تتلاءم مع طبيعة الشكل الفني الذي قام عليه هذا الجزء أو ذاك، وتتلاءم مع منهج الرؤية الفنية الذي يتبعه الراوي في كل جزء من أجزائها.

ولذلك فإننا نجد في عودة الروح عددا من التقنيات الفنية المتداخلة، منها:

اقترابها الشديد - وبخاصة في الجزء الأول - من تقنيات الفن المسرحي الكوميدي، فالأحداث والشخصيات والحبكة والتعامل مع الزمان والمكان ينتمي في أول الرواية إلى الفن المسرحي الهزلي الخالص، ثم يختلط بغيره من الأشكال الأخرى بعد ذلك، مثل اختلاطه بشكل الحكاية الشعبية، وتقل وطأة التقنيات المسرحية كلما تقدم القص، حتى إذا جاء الجزء الثاني تراجعت وغلبت على الرواية تقنيات أخرى، وإن لم تنته التقنيات المسرحية تماماً حتى آخر الرواية.

فأكثر فقرات السرد في الجزء الأول من الرواية مشاهد مسرحية هزلية موصوفة، وكل منها قائم على وحدة الزمان والمكان والموضوع، ويغلب عليه الحوار غلبة مفرطة، ويعتمد على الافتعال المسرحي، إذ ينتقل الراوي خلالها من مشهد إلى آخر متبعاً الحركات الظاهرة للشخصيات ويصفها ويعللها حسب رؤيته هو، ومن الزاوية التي يقف فيها.

مثال ذلك هذا المشهد الذي افتتح به الكاتب الرواية ويقول فيه: "أصابتهم كلهم في عين الوقت الحمى الإسبانيولية، وعادهم الطبيب، فما كاد يقع بصره عليهم حتى دهش: قاعة واحدة، اصطفت فيها خمسة أسرّة " عيار بوصة وربع " بعضها بجانب الآخر، وخزانة واحدة كخزانة الخطاطين، مخلوعة إحدى مرضتيها، فيها ثياب على كل لون ومقاس، وبعضها ملابس " بوليس " رسمية بأزرار نحاسية، وآلة موسيقية عنيفة بمنفاخ "هارمونيكا" معلقة بالحائط!..

- أعنبر في ثكنة؟

ولكن الطبيب واثق، من أنه دخل منزلا، وما زال يذكر رقمه وشارعه!. . ودنا أخيراً من السرير الخامس فلم يتمالك، وابتسم: لم يكن هذا سريراً، إنما هو مائدة الطعام الخشبية انقلبت فراشاً لأحدهم.

وقف الطبيب لحظة يتأمل المرضى الراقدين صفاً. . وفي النهاية تقدم وهو يقول:

- لا. . دامش بيت!. . دا مستشفى!. .

ثم فحصهم الواحد بعد الآخر، وفرغ من عمله وهمّ بالانصراف، ولكنه عاد فنظر إليهم من جديد في شيء من العجب، وهم محشورون في تلك الحجرة. . ماذا يحملهم على هذا الحشر، وفي الشقة غرفة أخرى، حجرة الاستقبال على الأقل؟. . وسألهم في ذلك فأجابه صوت ارتفع في أعماق السرير:

- مبسوطين كده!. .

لفظت هذه العبارة بلهجة ساذجة صادقة، بل عميقة. . يدرك المتمعن فيها سروراً داخلياً بهذه المعيشة المشتركة، ولو استطاع أحد لقرأ على وجوههم الباهتة، ضوء سعادة خفية بمرضهم معاً، خاضعين لحكم واحد، يعطون عين الدواء، ويطعمون عين الطعام، ويكون لهم عين الحظ والنصيب.

وانتهت عيادة الطبيب واستعد للذهاب، ويبلغ عتبة الباب، غير أنه وقف كالمفكر، واستدار للمرضى الراقدين وقال: - يظهر أنكم من الأرياف!. .

وخرج الطبيب دون أن ينتظر جواباً. . وقد ارتسمت في مخيلته صورة الفلاحين، وطفق يقول في نفسه: - ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة، وهو وحده الذي - على الرغم من رحب داره - لابد له أن ينام هو وامرأته وعياله وعجله

وحشه في قاعة واحدة!"[1].

ثم يتبع الحكيم هذا المشهد بمشهد ثان يدور في حجرة سنية، ويقوم الحوار فيه بين سنية ومحسن، وموضوعه يدور حول زواج سنية والعريس المرتقب، وحول بدلة محسن الجديدة، والمشهد الثالث يدور حول المائدة، والصراع في هذا المشهد هزلي مثل المشهدين السابقين، إلا أنه يأخذ طابع الحركة والمفاجآت.

وهكذا تتوالى المشاهد لا يتخللها إلا بعض الفقرات التي يتدخل فيها الراوي لتفسير الحركات أو لربط المشاهد بالفكرة العامة للروايةأو لقص ماضي إحدى الشخصيات، حتى إذا جاء المشهد الأخيروجدنا الشعب " أي الشخصيات" كله نائماً في حجرة واحدة، مثل المشهد الأول، ولكنه هذه المرة في مستشفى، وإذا بالطبيب الذي زارهم في شارع (سلامه) أيام مرضهم بالحمى الإسبانيولية يدخل عليهم مرة أخرى، يقول الكاتب مصورا هذا المشهد: "ودخل الطبيب العنبر، فوقع نظره على الشعب راقدين: الواحد تلو الآخر! . . وتبين السحن والوجوه، فإذا هو يذكرهم، ويذكر عنبر منزلهم، فوقف دهشاً لحظة، ثم صاح مبتسماً:

– هو أنتم؟؟ . . وبرده هنا كمان جنب بعضكم؟! الواحد جنب أخوه؟!.."[2]

وهكذا تأخذ الرواية شكل المسرحية أو التمثيلية التي زج الكاتب في صلبها فقرات تقريرية وتفسيرية وحكايات متعددة مما أدى إلى تفكك بنيتها بهذا الشكل.

ويتمثل هذا الشكل المسرحي –أيضًا– في الرؤية التي يرصد بها الراوي حركة الأحداث، فهو في أكثر الرواية يرصد الحركات الخارجية للشخصيات دون النظر إلى رؤاهم الداخلية، أو تفكيرهم الباطني، وإذا فعل خلاف ذلك – وهو قليل –

(١) عودة الروح، ج ١، ص١٠٩ .

(٢) عودة الروح ج ٢، ص ٢٦٢ .

فهو ينظر إلى هذا الداخل بمنطق الخارج، فإذا فكرت الشخصية في شيء فبحديث مسموع، مثل حديث النفس على خشبة المسرح، ومن ذلك الحديث السابق الذي تحدث فيه الدكتور إلى نفسه بعد خروجه من حجرة الشعب، وإذا تذكرت إحدى الشخصيات شيئاً، فإنما يصور الراوي هذه الذكرى في هيئة حكاية مثل بقية الحكايات، يقصها الراوي أو الشخص المتذكر على الجالسين معه، وتعد هذه الحكاية جزءاً من عالم الرواية المتخيل، مثل حديث محسن إلى "سنية" عن طفولته، وقد يقوم الراوي نفسه بحكايتها نيابة عن الشخصية، مثل قصة سليم -غير المشرفة - في بورسعيد، والتي تسببت في إيقافه عن العمل في البوليس.

وفي مثل هذه الأحوال فإن الدور الذي يلعبه الراوي بالنسبة للمشاهد إنما هو دور المعلق عليها والواصف لحركاتها، من خلال ربطها بالفكرة الرئيسية وهي "وحدة روح المعبد الخالدة، الوحدة الوطنية".

وتتمثل هذه التقنيات المسرحية أيضًا في طبيعة كثير من المشاهد الهزلية المفتعلة، والقائمة على أساس التشخيص للفكرة، وهذه التقنيات التي استخدمها توفيق الحكيم في عودة الروح تجعل تصرف الشخصية المتحركة أو الشخصيات كلها تبدو في صورة منحرفة عن المألوف والعرف الجماعي الذي يمثله الراوي[1].

ثم يقوم الراوي بتفسير هذا الانحراف المضحك تفسيراً يربط بينه وبين الفكرة الرئيسية، ففي المشهد الأول "السابق" يبدو الشعب أي "الشخصيات" قد خرج عن المألوف والعرف، فهو ينام كله في حجرة واحدة، ويمرض بمرض واحد، وهم جميعاً سعداء بذلك، ثم يتقدم الراوي، ويشير إلى أن اجتماعهم على هذا النحو إنما

---

(١) راجع في ذلك ج ١ ص ٢٦، ٥٣، ٥٥، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ١٠١، ١٠٨، ١٣٩، ٢٠٨، وغيرها في الجزء الأول والثاني.

سر عظمتهم، ومما يساعد على جعل الشخصيات تبدو في صورة منحرفة عن الواقع حسب هذه الرؤية غير المحايدة تدخل شخصية الطبيب واتخاذها رؤية كأنها واقعية سوية مشابهة لرؤية الراوي، وعندما لا يتدخل الراوي لربط هذا الانحراف بالفكرة الرئيسية فإن الانحراف يبدو مضحكاً لمجرد الفكاهة ليس غير، مثل النزاع الذي دار حول المائدة على (ورك الوزة)، الطبق الذي طال عرضه في كل وجبة دون أن يمد أحد يده ليأكل منه، ثم إلقاء "عبده" إياه في الشارع على رؤوس المارة، أو مثل الحركات المسرحية التي يقوم بها "حنفي" "أبو زعيزع" رئيس شرف الأسرة، ومثل مواقف مبروك المضحكة، فهو يلبس قفطانه كلما ذهب إلى منزل سنية يشتري بمصروف "الشعب" كله نظارة، لأن سنية قالت له: "إنك تشبه العمدة تماماً لولا أن عمدة بلدنا بيلبس نظارة"، أو مثل جلسات سليم في القهوة، وحركاته الشاذة، والتي لفتت انتباه مصطفى، ومثل فعلة سليم المخزية مع "سنية" عندما وجدها في الشارع وغازلها حسباناً منه أنها امرأة أجنبية. . ومن أمثال هذه التصرف المنحرف عن المألوف هذا الحوار الذي يجعله الكاتب حول المائدة ويقول فيه:

"يقول حنفي": خيرًا إيه. . الشعب ماله!. .

ولكن أحدا من الحاضرين لم يتحرك ولم يعن بالرد عليه، إلا أن مبروك الخادم التفت إليه في النهاية، وقال بصوت خطير: الشعب بلا قافية متخاصم فتساءل حنفي عجباً:

- متخاصم؟!. . من فيهم اللي متخاصم؟

فأجاب مبروك باقتضاب:

- جميعاً. . .

تساءل حنفي مستوضحاً

- جيعاً! ليه. . حصل إيه لا سمح الله؟

فقال مبروك:- بلا قافية جيعاً. . يا محلى الخصام جماعة"[1] ثم يقول الراوي:

"مضى زمن قليل ثم عادت زنوبة تحمل في يدها طبقاً ونظرة واحدة إليه من عين مبروك الحادة استطاعت أن تعرف ما يحتويه، فصاح معلناً:- ورك الوزة شرف!. . فانتفض الرئيس حنفي انتفاضة مسرحية مصطنعة وقال: مش ممكن".

وفي بعض الأحيان يعمد الكاتب إلى صياغة حوارات ومشاهد لا تخدم الفكرة الرئيسية للرواية، بل يأتي بها الحكيم لمجرد الفكاهة، مما يعمل على تفكك بناء الرواية، ومن أمثلة هذا الحوار الذي لا يشارك في الفكرة الرئيسية وإنما يعمل انحرافه على الفكاهة الخالصة فقط قوله: "ولكن زنوبة تجلدت واستمرت تقول (مخاطبة عبده الذي ألقى بورك الوزة) — بكرة تشوف إن كان ربنا يسامحك، ولا يبري لك ذمة، ابق قابلني إن كنت تورد على جنة، أو يتشفع لك نبي! فأتى "عبده" بحركة عصبية من يده ملأتها رعباً، فسكتت في الحال وكأنها رأت أن الأولى بها أن تتلطف معه، فقالت:-

- وأنا كنت جايباه لك؟. . والنبي الغالي دا ما كان لك. . الطير ده أنا كنت جايباه لـ "مبروك" مش كده يا "مبروك"؟

فنظر إليها مبروك ثم نظر إلى الحاضرين حائراً متردداً متورداً لا يدري ما يقول. . وأخيراً وافقها في لهجة سخرية خفيفة:- آه!. . الطير. . !!

واستطردت "زنوبة" دون أن تلتفت إلى جواب "مبروك"

- أصل ادلعدي "مبروك" يحب الطير البارد. .

---

(1) عودة الروح، ج ١، ص ٣٦، ٣٧.

تهز مبروك رأسه علامة الموافقة الاضطرارية وقال:

- أيوه. . زي بلا قافية الإنجليز!

نظر إليه "حنفي" الرئيس وقال له

- وأنت كمان ايش كان عرفك بأكل الإنجليز؟

فأجاب "مبروك"

- أمال إيه!. . مش ابن عمي أخدوه في السلطة أيام الحرب مع الجمال والحمير والأبقار اللي أخدوها.

فقال "حنفي":

- صحيح! وكان بقا يأكل راخر طير بارد؟ والله عال!"[1]

إن هذه الأفعال والمواقف المفتعلة جعلت الشخصيات ذاتها في كثير من مواقفها مسطحة مفتعلة - غير واقعية - فشخصية حنفي وشخصية مبروك تشبهان شخصية المهرج في المسرحية الهزلية - وكيفية ظهور بعض الشخصيات في المواقف واختفائها يشبه الطريقة المسرحية الهزلية في ذلك، فالدكتور يخرج في أول الرواية ويعود في آخرها، ورجال البوليس ورجال الثورة ينطلقون في أحد المشاهد دون سابق إشارة أو إنذار، والشخصيات الجانبية محدودة، بل إن الكاتب يعمل قدر استطاعته على حصر الشخصيات في عدد محدود، كما يفعل الكاتب المسرحي، بل يجعل الحوار يدور في أكثر الأحيان داخل حجرة واحدة، في المنزل أو في السجن أو في المستشفى أو في بيت "حامد" والد "محسن"، وهذه سمة من سمات الفن المسرحي، وهكذا نرى أن البنية الروائية في عودة الروح هجنت بالبنية الدرامية،

---

(1) عودة الروح، ص ٤٠: ٤١ .

وحدث فيها تداخل بين هذين النوعين.

أما المظهر الثاني من مظاهر تقنيات الفن الروائي في عودة الروح فهو تهجينها أيضا بالشكل التسجيلي الحرفي، فإلى جانب ما قامت به الرواية من إبراز وتشخيص للفكرة التي أرادها الكاتب، فإنها أبرزت مع ذلك جوانب متعددة من جوانب الحياة الاجتماعية في المجتمع المصري - فالحياة التي تدور رحاها في قهوة المعلم شحاته[1] والحياة في شارع الموسكي والتي تفنن الكاتب في وصف حركتها ليس لها وظيفة فنية في الرواية سوى نقل هذه الصورة وتسجيلها واستقصاءالموصوفات فيها، يقول توفيق الحكيم:-

"مرت نصف ساعة و "سوارس" تخرج وتدخل في شوارع وحارات عتيقة، مخترقة الأحياء القديمة لمدينة القاهرة، حتى وصلت أخيراً إلى الموسكي، فنزل من الركاب من نزل، واشرأبت رقاب الباقين في العربة إلى الخارج، ينظرون على جانبي الطريق إلى المتاجر والدكاكين التي لا عدد لها، وقد عرضت بضائعها التي تبهر الأنظار من أقمشة من الحرير والقطيفة، مزركشة بالقصب اللامع "والترتر" البراق، ومن مصوغات ذهبية حقيقية، وقشر سمكة، ومن أحذية وشباشب "بكعب" و "زحافي" على آخر طراز، ومن خردوات ودنتلات وبياضات لزوم البيت، وأوان نحاسية، وأخرى من الصيني، وملاعق ومغارف خشبية ومعدنية.... ألخ"[2].

ومن الفقرات التي تعتمد على تقنية استقصاء الموصوفات تلك المشاهد التي صور الكاتب جزءاً منها في منزل الشيخ "سمحان" والتي تشرح معتقدات الطبقات الدنيا والوسطى في السحر والتنجيم والشعوذة، وكذلك تلك التي تصور

---

(١) راجع عودة الروح، ج ١، ص ٤٨ : ٥٩ .

(٢) عودة الروح، ج ١، ص ٦٢، ٦٣ .

حياة الطبقة الوسطى، أمثال المجالس التي يدير الحوار والحديث فيها الدكتور حلمي والد سنية، ومن أمثال: الحكايات الكثيرة المتعددة التي يقصها الراوي على لسان "محسن" وعلى لسان الراوي أحياناً، عن طفولته وعن "الأوسطى شخلع" وعوالمها به في الأفراح في القرى، مما أتاح للراوي سبباً ولو كان ضعيفاً ليمكنه من وصف أكبر قدر ممكن من قرى الريف وظواهر حياة الريفيين[1] وقد استغرق هذا الوصف ثلاثاً وستين صفحة في الرواية، وغير ذلك من الفقرات الكثيرة التي تقوم بتسجيل ما يدور في المجتمع المصري.

لكن هذه التقنية لم تستخدم لخدمة البناء الفني للرواية — كما في الروايات الواقعية الأوربية — ولكنها تستخدم بصورة تسجيلية وقد عمل هذا الوجه التسجيلي الحرفي على إيجاد عدد من الظواهر الفنية:— إذ جعل الزمان لا أثر له على جوانب عديدة من شخصيات الرواية، وبخاصة في المواطن التي تبدو فيها التسجيلية الحرفية واضحة، حيث يجري الزمان بعيداً عن هذه الشخصيات في نظام غير ملحوظ، فليس للزمان حينئذ قيمة إلا في إتاحته الفرصة للحركة.

كما أن هذا الوجه جعل الفقرات التسجيلية تفكك بناء الرواية، إذ جعل المقاطع لا تقوم على نظام مبني على تطور صارم عبر الزمن، وإنما هي مناظر وحكايات متراصة أو متفرقة بحيث ترسم كل منها صورة لهذا المجتمع الذي أراد المؤلف أن يصوره، وتأتي الحوادث مفاجئة وغير ممهد لها ولا موجب لذكرها إلا مجرد التسجيل، مثل أحداث الثورة، أو مثل مشاركة "الشعب" فيها، وغيرها من المقاطعات الكثيرة[2] والتي تعبر عن جانب آيديولوجي له علاقة بالوحدة الوطنية

---

[1] انظر عودة الروح، ج ١، من ص ١١٤ إلى ص ١٧٧ .

[2] عودة الروح، ج ٢، ص ٤٣ .

وإن لم يكن جزءا من بنائها، ثم يتخذها الكاتب وسيلة للتشويق القائم على حب الاستطلاع.

أما الوجه الثالث من الأوجه الفنية في تقنيات عودة الروح، فهو استخدامه لتقنيات الحكاية الشعبية، فحكايات عودة الروح ذات طابع شعبي، فهي مثل سائر الحكايات الشعبية موضوعها يدور حول الحب والزواج، حيث يتصارع الأخوه على الفوز بحب فتاة جميلة، ويفوز أصغرهم "محسن" بوصالها، ثم تفلت منه أيضًا لتقع في حب غيره، وتقوم زنوبة بدور المرأة الشريرة التي تستخدم السحر والحيل الساذجة في التفريق بين المحبين، والشخصيات في الرواية لا تتأثر بالزمان والمكان كما هو الحال في القصص الشعبي.

والرواية تتخذ وسائل الحكاية الشعبية في المفاجآت، مثل شخصية مصطفى الذي تحدث الراوي عنه أولاً ثم تركه ليفاجئ به القارئ في الوقت المناسب، ومثل احتواء الأحداث على سر يتعلق ببعض الشخصيات، وتتخوف من اكتشافه في الوقت الذي يتطلع إليه بعضها الآخر ويبحث عنه، وذلك مثل سرقة محسن لمنديل سنية، وفي كثير من المواطن التي تصور البيئة لا يلجأ الكاتب إلى الاختيار الفني وإنما يستقصي كل ما تقع عليه عيناه، سواء أكان له وظيفة أم لم يكن "كما يفعل القاص الشعبي".

والحكايات في عودة الروح متداخلة مثل ألف ليلة وليلة، فبينما يقص الراوي حكاية حب سنية ومحسن تطلب سنية من محسن أن يقص عليها حكاية "شخلع" العالمة، ويقوم الراوي نيابة عن محسن بقص هذه الحكايات المتعددة عن شخلع العالمة، والتي تستغرق إحدى وثلاثين صفحة[1] وفي خلال هذه الحكاية "أي

---

(١) عودة الروح، ج ١، ص ١٤٦ : ص ١٧٧ .

حكاية شخلع العاملة يطلب محسن من شخلع أن تقص عليه حكايتها مع الطباخة تقصها عليه[1]، وينتهز الراوي أي مناسبة لكي يقص الحكايات، مهما تكن العلاقة واهية بين الموقف والحكاية، فعندما ذكر الخطاب الذي أرسله سليم لسنية، وسلمه عامل البريد لوالدها أمام أصحابه على ناصية الصيدلية، كان والدها أثناء ذلك يقص حكايات لأصحابه، ينتهز الكاتب ذلك وينقل هذه الحكايات بحذافيرها، بل يسرد الحكايات والمغامرات التي صادفها الدكتور "حلمي" أو حكيت له في السودان، وتستغرق هذه الحكايات التي لا صلة لها بأحداث الرواية ست عشرة صفحة[2].

اختلطت تقنيات كل هذه الأشكال الفنية السابقة في عودة الروح إذن، وأثر كل منها في الآخر، مما كان له أثره في تشكيل التقنيات الأسلوبية الخاصة بهذه الرواية: أثر ذلك على الأسلوب، بكل أشكاله السردية والوصفية والحوارية، وعلى التعليق وعلى التفسير، وعلى الشخصيات وعلى حبكة الرواية وعلى بنيتها الكلية، وعلى نمط الدلالة الذي اتخذته في كل مستوياتها.

فعلى مستوى الأسلوب تتصارع في الرواية أكثر من ثلاثة أشكال من الأساليب، أحدها ينتمي إلى الشكل المسرحي وهو الحوار، والثاني ينتمي إلى الشكل التسجيلي وهو الوصف الاستقصائي، والثالث ينتمي إلى الحكاية التقليدية وهو الحكي عن طريق الراوي العليم بكل شيء، وما يتبع هذا وذاك من التعليق الذي ينتمي لأدب المقالة.

---

(1) راجع عودة الروح، ج ١، ص ١٤٩ .

(2) الرواية، ج ١، ص ٤٥٩: ص ٤٧٥ .

وتكون الغلبة للحوار في الجزء الأول، وبعض الجزء الثاني، حيث تكون الغلبة للشكل المسرحي، بعباراته الحوارية القصيرة المعبرة عن الشخصيات وعن الفكرة العامة وفي هذا الجزء تأخذ الأفكار والعواطف صورة الأفعال الظاهرة — كما سبق القول — وتتحول مهمة الراوي حينئذ إلى دور المعلق على هذه الأفعال والمتتبع لحركاتها من بعيد، فهو يشبه المعلق على الأفلام السينمائية القديمة، ويتم توجيه دلالة هذه القطع الحوارية أو الأفعال الصادرة عن الشخصيات، يتم توجيهها دلالياً — أي تحديد دلالاتها — عن طريق وصف نوع الحركات وسرعتها أو بطئها، وعلو درجة الصوت أو انخفاضه ولون الوجه أثناء الحديث أو غيرها من الصفات المصاحبة لكل لون من الأفعال.

وفي سبيل إشاعة لون من الدرامية والإثارة في الأحداث، يتخلى الراوي عن الرؤية الجماعية أحياناً في الوصف، ويعتنق إحدى الرؤى الخاصة، سواءً أكانت رؤية فرد أم رؤية جماعة محدودة، مما يوحي باختلاف وجهات النظر داخل الرواية، ويُشيع في الصراع قدراً من التوتر.

على أن الحوار في عودة الروح يسلك منهجاً يختلف عن النهج الذي كان متبعاً في الحوار في الروايات السابقة، فإذا تجاوزنا عن الموازنة من حيث الحجم الذي لعبه الحوار وغلبته على بقية العناصر الأسلوبية الأخرى في الرواية، إذا تجاوزنا عن ذلك لتفوق الحوار في عودة الروح تفوقاً تقل معه جدوى الموازنة، فإنه يمكن النظر إلى الأساس الفني الذي قامت عليه الفقرات الحوارية في عودة الروح — من حيث تركيبها ودلالتها وعلاقتها بالشخصيات على أنه أساس مختلف عما كانت عليه التقنيات الحوارية في زينب وثريا وإبراهيم الكاتب وغيرها من الروايات السابقة عليها.

فالحوار في أي رواية من الروايات السابقة يكاد لا يخرج عن الأنماط الآتية:

أولهما: الحوار المحكي، وفيه لا يبدو صوت الشخصية المتحدثة، ولا لهجتها، بل بدت أفكارها فقط، من خلال صياغة الراوي لها، وكثيراً ما تضيع خصوصية مثل هذه الشخصية المتحدثة في ثنايا عبارات الراوي الشعرية المنغمة الراقصة، مثال هذا النوع في دعاء الكروان قول آمنة الراوية: "هنالك أحسست من نفسي قوة وشعرت كأني أنا الأم "زهرة" وكأنها هي الفتاة "آمنة" فاتخذت صوتها ولهجتها وألقيت عليها في غير تكلف هذه الأسئلة: ماذا تريدين؟ وماذا تصنعين؟ وإلى أين تذهبين بنا؟ قالت وقد انحدرت دموعها: لا أصنع شيئاً، ولا أدري أين أذهب بكما، وإنما أريد أن أنأى بكما عن هذه المدنية الموبوءة، قلت: ولكن إلى أين؟ قالت سترى، قلت: متى سنرى؟ قالت: لا أدري! قلت: فقد ينبغي أن تدري، فما ليس بثلاث من النساء أن يهمن في الريف على وجوههن، تلفظهن قرية وتتلقاهن قرية أخرى، ويؤوين هذا العمدة وقد يردهن ذاك، قالت: فماذا تشيرين؟ قلت: عاجل: كرهت المدنية وباعدت بيننا وبين تلك الدور التي كنا نحيا فيها حياة أمن وهدوء وهنا أخذتها رعدة قوية وقالت. . . الخ"[1]

هذا النمط من الحوار، لا يختلف في تركيبه عن الحكي المعتاد، بل هو جزء منه، لا يكاد ينفصل عنه، إلا بهذه الكلمات: قال: قلت، وليس لهذا الحوار حد في الطول والقصر، فقد يكون طويلاً بحيث تكون الفقرة الواحدة عدة سطور، وقد يكون قصيراً مثل الفقرات السابقة، وهذا النوع من الحوار تقليدي استعملته السير والحكايات العربية القديمة بكثرة، وهو في كل الروايات — تقريباً — عربي فصيح.

---

(1) دعاء الكروان، ص ٣٢.

ثانيهما: الحوار التسجيلي (الحرفي): وفيه ينقل الكاتب ما يمكن لمثل هذه الشخصية أن تقوله في الواقع المعيش، بلهجته الشفاهية وحجمه وترتيب كلماته وملابساته الواقعية الأخرى، فمثل هذا الحوار، ينقل ولا يصور، يصرح ولا يوحي، هو جزء من العالم المعيش بكل أبعاده، وليس جزءاً من عمل فني يصور أو يوحي أو يوهم بواقعية هذا العالم. وقد تتجاوز فقراته عالم الرواية وأحداثها إلى العالم المعيش دون أن تكون هناك صلة بين الأحداث التي يتطرق إليها الحوار والعالم الروائي، إلا ما يكون من إعطاء نموذج عن هذه الأحداث بصورة فردية، بعيدة عن الصورة التي تقوم بها الرواية كوحدة فنية متكاملة، مثاله في زينب قول الراوي: "أما السيدتان الأخريان فكانتا تتحدثان في حديث طويل:-

- قال وأم السعد جاية النهاردة تقول إن جوزها كان بيقاتل حسنين أبو خيمر قام حسنين ضربه لما طفحه الدم، وعايز حبة مورد علشان يطيب يا خوية الناس دول حايفضله عبط لأمته! وهو المورد يطيب الجروح؟

- والنبي يا زمزم يا أختي الناس دول مساكين، ربنا ما يفرجش عليهم بحاجة يكلوها والا يشربوها إلا لما يطفحوها دم صبيب لقدام، بالك يا أم أحمد اللي زي ده لو ماكنش بنضرب عمره ما يعرف المورد ده بيتاكل والا بيشرب، ولما رأت خالة حامد أنهم جميعاً سكوت انضمت إلى الست أم أحمد وصاحبتها وسألتهما:

- مين منكم سمع صريخ مراة حسنين أبو خيمر الليلة؟

- حسنين أبو خيمر! ليه؟.. الخ"[1]

إن هذا الحوار يتنقل بين الحوادث دون أن يكون بينها رابطة فنية، إلا ما يكون

---

(1) راجع زينب، ص ١٩٦: ١٩٧.

من تقلب ذاكرة المتحادثين وتشعب أطراف الحديث، وهو لا يعبر عن خصوصيات الشخصيات، وإنما يعبر عن أنماطهم، وهو عامي في لغته، بل ربما جعله الكاتب بأكثر من عامية كما في "ثريا"، وهذا الحوار – أيضًا – تقليدي مستعمل في القصص الشعبية والسير التاريخية الشعبية بكثرة.

ثالثها: الحوار الجدلي، وهذا النوع من الحوار يجعله الكاتب لشخصين أو لعدد من الشخصيات التي يحملها – غالباً – أفكاراً خاصة به، يجعل بعض المتحاورين يدافع عن هذه الأفكار ويجعل بعضهم الآخر يعارضها، ومن خلال الجدل القائم على المنطق أو على السفسطة ينتهي الكاتب إلى انتصار الآراء التي يريد إثباتها، وهذا الحوار قد تطول الفقرة منه فتصبح خطبة أو رسالة تستغرق عشرات الصفحات، وقد يتخذ العامية أو العربية، ولكنه في كل الروايات السابقة لا يعبر عن رؤية عقلية خاصة للمتجادلين، وإنما هو في خدمة فكر الكاتب ويقوم على أساس موضوعي هو منطق الكاتب نفسه، وذلك كالرسالة التي أرسلها حامد لوالده في رواية زينب، تلك الرسالة الطويلة التي يشرح له فيها مذهب هيكل في المرأة والعمل، أو مثل الندوة التي عقدها هيكل بين حامد وبعض زملائه وجعل حامداً فيها يدافع عن مذهبه هو أي مذهب هيكل، بينما جعل سائر الحاضرين يدافعون عن أفكار أخرى سخيفة[1] تتعارض مع هذا المذهب.

وقد طور العقاد هذا الأسلوب الحواري الجدلي في سارة، حتى وصل به إلى ما سبق ذكره عن روايته، وهذا الحوار لم يكن جديداً على الأدب العربي، فقد وصل أدب الجدل او الحوار الجدلي على يد المعتزلة وبخاصة على يد "الجاحظ" وعلى يدي

(1) راجع زينب، ص ١٢٦: ١٣١ .

إخوان الصفا شأواً بعيداً.

هذا الحديث عن أنماط الحوار في الروايات السابقة على عودة الروح، كان عن الحوار المنطوق بين الشخصيات، أما الحوار النفسي، أو حديث النفس، فلم يخرج عن النمط السردي أو الممتزج بالجدل، ولعل أوضح مثال له ما ورد في إبراهيم الكاتب للمازني من حديث إبراهيم لنفسه في كثير من المواضع.

وإذا كانت عودة الروح قد تخلت عن الأسلوب الشعري الذي غلب على الروايات السابقة عليها فإنها لم تتخل عن أسلوب الحكي تمامًا فما تزال عودة الروح تحتفظ بهذه الكلمات التي تسبق العبارات الحوارية، وتقلبها من الحوار إلى السرد مثل كلمة قال، وكلمة قلت وبعض الفقرات التي يحكي فيها الحوار لم تعن بالحديث النفسي إلا نادراً، لاعتمادها على الحركة الخارجية للشخصيات لذلك فإن استخدامها للحوار الجدلي والتسجيلي جاء مزوداً بعدد من الخصائص التي جعلته متميزاً عما سبق من الروايات وبخاصة في المواطن التي غلب عليها الطابع التمثيلي الهزلي.

فتوفيق الحكيم يجعل الفقرات الحوارية تشكل مشهداً هزلياً خالصاً أو تتعاون كل فقرة في إثارة الضحك من ناحية وفي إبراز الفكرة المرادة من ناحية أخرى، أو في اجتماع إثارة الضحك والتعبير عن المجتمع وتصوير مظاهره، والإضحاك في الرواية يقوم في أكثر الأحيان على تضارب منطق الشخصيات، فكل شخصية تقول بل تفعل – ما يسفر عنه تفكيرها الخاص، المفتعل أحياناً، والمعبر عن نمط حقيقي من أنماط المجتمع أحياناً أخرى، أدى ذلك التوظيف لفقرات الحوار إلى الانتقاء الفني القائم على اختيار أجزاء العبارة وتحديد حجمها وطريقة تركيبها، كما أدى إلى قصرها وتصويرها للشخصية تصويراً فنياً في كثير من الأحيان.

ومثال الحوار القائم على المفارقة بين أفعال الشخصيات وعقليتها، هذا المشهد الذي يجمله الكاتب بين "سليم" "وزنوبة": سليم في القهوة يتحرق لنظرة من سنية أولية امرأة، وزنوبة أخته خارجه من المنزل سراً ذاهبة إلى منزل الشيخ "سمعان" ليخاطب لها الجن متلهفة هي الأخرى إلى الزواج من أي رجل وبخاصة من مصطفى الجالس على القهوة (يتسلى) بالفرجة على حركات سليم المضحكة، وتكمل المفارقة إذ "ما كاد سليم يرى زنوبة" حتى نهض ناسياً جرائده وعصاه فوق الطاولة والكراسي، -ظنًا منه أنها (أي زنزبة) فتاة غريبة- وأسرع في أثرها ولحق بها بعد ثلاث خطوات من خطاه الواسعة، وهي تسير أمامه بجسمها المهتز المترنح في تؤدة وتمهل، كأنها المحمل.

ففتل "سليم" شاربيه بسرعة وتقدم مقترباً منها حتى حاذاها فتنحنح وقال هامساً:

- يا سلام على كده!. . . يا قشطة بلدي. . . خدامك يا هانم. . عربية ولا أتومبيل؟

فعرفت صوته في الحال فوقفت والتفتت إليه وقالت في شئ من الحزن وخيبة الأمل:

- هو أنت سلامتك؟ فبهت سليم وخجل قليلاً وتمتم دهشاً.

- زنوبة؟!

فابتسمت تحت البرقع في كآبة. . وبخير أن تعبأ بانتظار جوابه أخذت تختلس نظرات قلقة إلى قهوة شحاته خلفها كأنها تبحث عن شئ أو عن شخص. وأحس سليم الحيرة لهذا الموقف، فقال مرتبكاً وهو يحاول إخفاء ذلك بالضحك.

- ها. ها. الله يجازيك. . أنا كنت فاكر، نهايته بقا. . أنت رايحة فين؟"[1]

فالفقرات التي اختارها الكاتب ونسبها لشخصية سليم تعبر عن منطقة الذي أظهره في الرواية، وكذلك كلمات زنوبة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب يجعل الفقرات الأخرى: الوصفية والسردية تحدد دلالة كلمات الحوار فيها تحديداً يولد المفارقة ويظهرها، ويقوي أثرها.

وذلك مثل هذا المشهد الذي يسبق دعوة والد محسن لمفتش الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي، ويصور الكاتب فيه مدى ما وصلت إليه أخلاق الطبقة التركية المبذرة المتعالية متمثلة في والدة محسن (الست) وتعاملها مع طبقة الفلاحين المصريين ممثلة في شخصية ناظر العزبة.

يقول: "ودخل عندئذ ناظر العزبة يرتدي غزليته الممتازة، ويحمل قفة بها بضعة أزواج من الحمام والدجاج، فنظرت إليها الست ثم قالت شزرا:-

- بس دول اللي لقيتهم في العزبة؟

فأجاب الناظر في خشية وتأدب:

- الفلاحين فقراء مساكين يا ست.

فقالت السيدة بجفاء: - فقراء مساكين. . لو كنت شغلت الكرباج كنت جبت قد دول مرتين، لكن أنت ناظر غشيم.

فسكت الناظر، ثم رفع رأسه وأشار إلى الضأن "الأوزي" ميتسماً وقال مراضياً السيدة:-

ما هو الخير كتير يا ست. . دا الواحد منا بلا قافية يا فلاحين ما يدوق اللحم

---

(١) عودة الروح، ص ٥٩، ٦٠ .

لا من الموسم للموسم.

فلم تجب واقترب منها محسن وقال:- يا نينه. . الأكل ده كفاية علشان ضيفين، قالت: أنا عايزة عزومتنا تكون أحسن من عزومة المدير "[1]

ففي مثل هذه الفقرات الحوارية يختار الكاتب بعض الكلمات الخاصة بالطبقة التي يمثلها كل متحدث وليس مجرد الخصائص الذاتية للشخصيات، وذلك مثل عبارة "بلا قافية" التي يكررها الحكيم على لسان مبروك الخادم، ويستعملها على لسان ناظر العزبة هنا، مما يعمل على عقد صلة طبقية بينهما، وقد يكسب الكاتب الكلمة دلالة خاصة مثل كلمة "فتش" التي يستحضر بها دائماً حادثة سليم في موسعيد، ومثل كلمة "أبو زعيزع" التي يذكر فيها بموقف حنفي من التلاميذ، وهي لوازم تذكرنا بمواقف خاصة لكنها لا تحدد الخصائص الذاتية للشخصيات.

والكاتب يعمل على تحديد اللهجة عن طريق الإشارة اللغوية المباشرة أي عن طريق الوصف، مثل قوله قالت شزرا "أو" في خشية وتأدب " أو " بجفاء " أو " متسماً مراضيا ". هذا التحديد الوصفي يجعل اللغة تعبر عن هيئة الموقف أي طريقة التنغيم الصوتي لأداء الخطاب.

على أن أكثر الفقرات الحوارية في عودة الروح قصيرة متقطعة إذا ما قورنت بالفقرات الحوارية في غيرها من الروايات المعاصرة والسابقة لها، وأكثرة باللهجة العامية ماعدا الحوار الذي يدور بين الشخصيات الأجنبية فهو باللغة العربية.

ومن أمثلة الحوار الذي يصور الطبقات الاجتماعية مستخدماً الكلمات الخاصة بكل طبقة هذا المشهد الذي يدور في ليلة من ليالي الزفاف التي كانت تحييها شخلع

---

[1] عودة الروح، ج ٢، ص ٤٣ .

العالمة بين "فرقة الأوسطى شخلع" وأهل العروسين.

"وأخيراً قالت نجية العوادة":

– آي. . بالحق ناس مليانين. . بس كان واجب يشوفوا خاطرنا بالسجاير المعتبرة والدخان اللي يشرح القلب.

فانتهرتها " الأوسطى شخلع " هامسة:

– هس يا مزغودة، أم العروسة جاية علينا.

وحقيقة اقتربت "أم العروسة من الأوسطى شخلع وسألتها في لطف إن كان يمكنها التكرم ولو بأغنية واحدة قبل افتتاح البوفيه إذ إن المعازيم يتوقون إلى ذلك؟

فأجابت شخلع في أدب:–

– من عيني. . محسوبتك يا ست هانم. . بس التخت عايز سجاير. . وأنا عايزة فنجان قهوة سادة، واسم الله عليه. . وأشارت إلى "محسن"

وأرادت أن تتم عبارتها فقاطعها الصغير قائلاً: أنا زي التخت"[1]

أما تقنية الوصف فتعتمد في أكثر الرواية على تقصي حركات الشخصيات وتتبع أفعالها، واستقصاء الموصوفات سواء أكان ذلك في الحكاية العامة للرواية أم في الحكايات الداخلة فيها، لذلك فإنه اختلط كثيراً بالحكي، فالراوي يصف الشخصية ويحكي حركاتها عبر الزمان وفي الوقت نفسه يعدد الموصوفات ويستقصي الحركات، دون أن يستخدم الموصوفات استخدامًا مجازيا، كما في زينب أو في دعاء الكروان أو إبراهيم الكاتب، ودون أن يستخدمها استخدامًا ايحائيًا كما في رويات نجيب محفوظ بعد ذلك، ولا يتطرق إلا في بعض من الأحيان القليلة

(١) عودة الروح. ج١ ص ١٦٤

وصف البيئة المحيطة، لأنه يعتمد على الحوار في ذلك.

ومن الأمثلة التي تدل على استخدام تقنية الوصف للبيئة المحيطة بالشخصيات والأحداث قوله يصف شقة "الشعب": جاءت ساعة العشاء، واجتمع الشعب في فسحة الشقة حول مائدة من الخشب الأبيض الرخيص عليها غطاء مشمع، قد أكل عليه الدهر وشرب، كما أكلوا هم عليه وشربوا، وربما نام الدهر عليه أيضًا كما نام "مبروك" الخادم، فهذه المائدة هي التي تنقلب بالليل سريراً لـ "مبروك" يضع عليها مرتبته ولحافه وبراغيثه وفي الصباح تعود مائدة، يوضع عليها طبق الفول المدمس الكبير، وأرغفة الخبز الخاص بالإفطار وقصعة الفريك أو الفول النابت للغداء أو للعشاء.

في تلك الساعة كانت القصعة المعهودة موجودة يتصاعد منها الدخان"[1] ففي هذه الفقرة اختلط الوصف بالحكي، لأن هذه اللقطة الوصفية حلقة من سلسلة تسير حسب الاتجاه الزمني للأحداث، إذ رصد الكاتب الزمن في بدايتها ثم انتقل إلى زمن آخر في نهايتها.

يقوم الوصف هنا على تقصي أحوال الموصوفات لا على مجرد تعديد الموصوفات المتجاورة، إذ كان يمكنه أن يقول: "حول المائدة" ولكنه لم يكتف بذلك بل ذكر أنها من الخشب الأبيض الرخيص ليساعد على تخيلها ومن ثَم الإيهام ومن ثم الدلالة على فقر أصحابها، كل ذلك جاء لأنه تقدم خطوة في تخصيصها، إذ إن الموصوفات كلما تقدم الكاتب خطوة في تخصيصها قويت دلالة الإحساس بها.

ومما يلفت النظر ذلك الاستخدام الهزلي الجديد للعبارة اللغوية في قوله "عليها

---

(1) عودة الروح، ج١، ص ٢٦.

غطاء مشمع قد أكل الدهر عليه وشرب كما أكلوا هم عليه وشربوا، وربما نام الدهر عليه أيضًا كما نام مبروك الخادم" فقد بعث هذا الاستخدام الحياة فيها، فقد زاد في الصورة تشبيهاً حياً رفأ به الكناية القديمة، فعبارة أكل عليه الدهر وشرب قالب لغوي كنائي تقليدي يفيد معنى الوصف بالقدم، ولكن تشبيهه أكل الشخصيات بأكل الدهر جدد من هذه الكناية.

والفكاهة في هذا الوصف تقوم على المفارقة التي تنشأ من المساواة الهزلية التي يعقدها الخيال بين مبروك والدهر، أو بين المرتبة واللحاف والبراغيث لدى مبروك، أو الجمع المقزز بين البراغيث والفول في مكان واحد.

وكما يختلط الوصف بالحكي وبالحوار فإنه يختلط بالتعليق أيضًا. فهو لا يأتي مفصولاً عن غيره أبداً بهذه الصورة التي جاءت في زينب ودعاء الكروان، فمن أمثلة امتزاج الوصف والتعليق والحكي قوله: "عند منتصف الليل كان الفرح قد بلغ غايته من السرور والضجيج، وكان التخت قد غنى بضعة أدوار وطقاطيق يفصل إحداها عن الآخر فترات استراحة طويلة.

وكان السميعة من المدعوات المتحمسات يحطن بالتخت كما يحيط الهلال النجمة فوق العلم المصري، وكن يسمعن كما لو أنهن جميعاً فرد واحد يسمع، لا لأنهن مطرقات في صمت وسكون . على العكس . صراخ إعجابهن واستحسانهن وحماسهن كان يعلو على الغناء، بل لأن على وجوههن يرى الرائي معنى واحداً، معنى ذلك الفرح المعربد، معنى واحدًا من أثر الموسيقا فيهن، لم تكن بين المدعوات واحدة فقط انعزلت ناحية لتستخلص من الموسيقا معنى آخر، أو عاطفة أخرى غير تلك التي كانت تملأ الباقيات، أصبحن كلهن شخصاً واحداً أمام الموسيقا، وكأن

الموسيقا كذلك معبود"[1]

والوصف هنا يقوم على إخضاع هيئات الموصوف لفكرة المؤلف ورؤيته، فهو ـنا يستنتج خيالياً السر في جلوسهم هذه الجلسة وهو روح المعبد التي جمعت بينهم، هذا السر ليس إلا في خيال الراوي فقط، إذ لو أراد الراوي أن يفسر ذلك تفسيرًا موضوعيًا لتتبع كوامن الشخصيات ونوازعها النفسية والوجدانية والعقلية والمؤثرات الخارجية التي عمدت على صياغة هذه الكوامن، ولكنه بدلاً من الاتجاه إلى الشخصيات اتجه إلى خياله هو، أو إلى الفكرة المذهبية للمؤلف "توفيق الحكيم" يهم الموقف من خلالها.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة "في عودة الروح" تلك الظواهر الناشئة من التقاء أكثر من نمط من أنماط التقنيات الفنية المتنافرة، وتتمثل في غلبة الحوار في الوقت الذي تبرز فيه شخصية الراوي بروزاً كبيراً، رغم أن أحدهما ينتمي إلى فن المسرح والثاني إلى التاريخ، بالإضافة إلى تصريح الراوي بالفكرة الرئيسية للرواية — كما سبق القول — فإنه يظهر بين الحين والآخر مبيناً الخطأ الذي وقعت فيه إحدى الشخصيات أو المواطن التي انحرفت فيها عن رؤيته أو إصداره احكامًا عليها، مثل قوله عن محسن وما كان أحراه أن يهدأ ويطمئن فمن ذا يتهم أو يسيء الظن بغلام في الخامسة عشرة من عمره"[2]. أو قوله عن سنية: "بل هو حياء مصطنع لعله إرق سحر تمتاز به المصرية، والحقيقة أن المصرية أمهر امرأة. . . ألخ"[3] أو قوله: "ما أحسنها فرصة لو عاد إليها محسن تلك اللحظة، تلك هي الساعة المثلى لكسب

---

(1) عودة الروح، ج ١، ص ١٧١، ١٧٢ .

(٢) عودة الروح، ج ١، ص ٣٥ .

(٣) عودة الروح، ج١، ص ١٤١ .

رضاء امرأة، ولكن و أسفاه. ـ [1] " وغيرها من التعليقات المباشرة بالوسائل الخطابية، أو العبارات والكلمات العاطفية والتي ما تزال منذ المنفلوطي راسخة في القصص المصري، مثل قوله عن محسن: " ولم يستطع المسكين التغلب على فكره الشارد[2]، أو قوله: "هذا ما كان من مصطفى البائس يناجي به نفسه في القهوة[3] "أو قوله عن محسن بأسلوب يشبه أسلوب المنفلوطي: "فما كان يسمع هذا المسكين في الطريق صوت بيانو يضرب في أحد البيوت حتى (يصفر ويخضر) ويعلو قلبه ويهبط ويختل توازن مشيته[4]"

ومن أثر اختلاط التقنيات في عودة الروح أيضًا أن بعض الشخصيات غير واقعي وبخاصة الشخصيات الرئيسية، لأن جانباً واحداً فيها هو الذي يبدو في الرواية وهو الجانب الذي يخدم فكرة المؤلف فقط، رغم أن الشخصية في الروايات الواقعية ذات جوانب متعددة، تؤثر كلها في حركة الأحداث ويؤثر بعضها في البعض الآخر. ولذلك فإن الشخصيات اتخذت طابعًا هزليًا فهي في كثير من المواقف تفتعل الأحداث وتتمادى في الخروج عن السواء كالشخصيات المسرحية وليس الشخصيات الروائية، وبذلك فإنها تخرج عن حدود الواقع، لأن الواقع الحقيقي ليس فيه ما يضحك، ولكن الإضحاك يأتي من عدم واقعية الرؤية، أو عدم واقعية الشخصية أو سلوكها، الضحك ينشأ من اختلال النسب بين الأجزاء وينشأ من فقدان التوازن بينهما، والراوي هنا لا يتخذ الرؤية الواقعية الجماعية بل ينحرف

(١) عودة الروح، ج ٢، ص ١٤٠ .

(٢) عودة الروح، ج ٢، ص ١٠٣ .

(٣) عودة الروح، ج ٢، ص ١٦٣ .

(٤) عودة الروح، ج ٢، ص ١٨٩ .

الشخصيات عن السواء، ولذلك فهو لا يتعاطف معها، إذ لو فعل ذلك لتحولت إلى رواية مأسوية، يقول ل "ج يوتس: " وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال في أن نستخلص الملهاة من الحياة، وإنما الضرر في أن نخطئ فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة، ذلك أن ما نراه قد يكون مضحكاً، ولكننا لا يمكن أبداً أن نرى أي شئ في صورته الكاملة، ولعلنا لو رأينا المزيد منه أو أنعمنا النظر فيما نرى لكان محتملاً أن تنقلب الملهاة فتكون مأساة[1]".

وأما بعض الشخصيات، وبخاصة الشخصيات الثانوية مثل شخصيات فرقة العالمة شخلع أو شخصية زنوبة من الشخصيات الرئيسية فإن فيها قدراً من الواقعية الحرفية التسجيلية.

لقد أدى تنازع هذه الأنماط في عودة الروح إلى تفكك بنيتها وتعدد حكبكاتها، فهي مفككة البنية مثل بقية روايات الطور الأول طور النشأة في تاريخ الرواية المصرية، فكثير من الوحدات القصصية لا تجمعها وظيفة فنية واحدة، وتنهج حبكتها ثلاثة مناهج: ففيها حبكة الملهاة وتقنياتها، وحبكة القصة التسجيلية وتقنياتها، وحبكة الحكاية الشعبية وتقنياتها، فيها الحبكة المثلثة التي تشبه حبكة المسرحية: (عرض وأزمة ثم حل) وفيها الحبكة المسطحة المستوية القائمة على تجاور الوحدات التسجيلية غير المتأثرة بالزمان، وفيها الحكايات المتداخلة مثل ألف ليلة وليلة.

وإلى جانب ذلك فإن فيها بعض الفقرات التسجيلية ذات الطابع النقدي كما مر، رغم كل ذلك فإن أبرز مظهر في عودة الروح سواء في حبكتها الدرامية أو

---

(1) ل ج يوتس الملهاة في المسرحية والقصة ترجمة إدوار حليم، ص ٢ .

التسجيلية أو حبكة القصة الشعبية هو الموقف الذي يتخذه الكاتب من المجتمع المصور فهو ينحرف بالمجتمع كله ويفسر هذا الانحراف تفسيراً يخدم رؤيته المسبقة عن هذا المجتمع وهذه الفكرة هي عظمة المجتمع المصري المتمثلة في روح وحدة المعبد الكامنة فيه، وبهذا فإن هذا المنهج الذي اختطه توفيق الحكيم في عودة الروح مهد الطريق لظهور الروايات التي تعتمد على وجهة النظرالوطنية كما في (كفاح طيبة)أو القومية في (زنوبيا) أو وجهة النظر الإسلامية كما في (واإسلاماه) وفي الوقت نفسه مهد الطريق للرواية ذات الطابع الأيديولوجي كما سوف نرى في الروايات الاشتراكية.

يوميات نائب في الأرياف

فإذا انتقلنا إلى رواية يوميات نائب في الأرياف فإننا نجدها لا تخرج عن الإطار العام للتقنيات التي تحدثنا عنها في عودة الروح، ولكن بطريقة أخرى، إذ تحتوي يوميات نائب في الأرياف أحد عشر جزءاً، كل جزء منها يقص أخبار يوم واحد من أيام هذا النائب – توفيق الحكيم – الذي يعمل وكيلاً للنائب العام في الريف، وتبدأ الرواية بيوم ١١ من أكتوبر وتنتهي يوم ٢٢ من الشهر نفسه، وخلال هذه الأيام المعدودة يرسم الكاتب صورة كاملة للريف المصري بكل عاداته الرديئة وأخلاقه السيئة ومظالم الحاكمين والمحكومين فيه، وسوء تطبيق القوانين، وعدم ملاءمتها للشعب المصري، وسوء أخلاق رجال الأمن ورجال القضاء ورجال الدين.

من ناحية أخرى يرسم صورة ذاتية لطريقة حياة هذا النائب في هذه الفترة، فهي من ناحية صورة للمجتمع المصري منظورة بنظارة سوداء، على العكس من المنظور الوردي الذي رسم به الكاتب المجتمع المصري نفسه في عودة الروح، ومن

ناحية أخرى ترجمة ذاتية لتوفيق الحكيم نفسه "وكيل النيابة"، فالشكل الذي اتخذته الرواية شكل اليوميات، وكان يمكن معالجة الرواية في إطار تقنيات هذا النمط السردي المسمى باليوميات، فالكثير من الروايات المعاصرة قام على هذه التقنيات، بل إن بعضها اتخذ شكلاً يحاكي به شكل يوميات وسنويات كتب التاريخ المصرية المتأخرة ككتب المقريزي وابن إياس.

ولكن القراءة المتأنية لهذه اليوميات – يوميات نائب في الأرياف – تحتّم دراستها إلى جانب ذلك، في ضوء النظر إلى التقنيات التي قام عليها عدد من الأشكال القصصية العربية السابقة عليها والتي تنتقد الأوضاع الأخلاقية والاجتماعية في المجتمع المصري، ولم تتخذ شكل اليوميات من أمثال قصص البخلاء للجاحظ، ومقامات الهمذاني، وكثير من القصص الفكاهية المملوكية والعثمانية مثل منامات الوهراني وأقاصيص ابن مماتي ونوادر أبي شادوف وحديث عيسى بن هشام للمويلحي وأقاصيص عبد الله النديم الانتقادية الساخرة، مما يدعو إلى النظر إلى يوميات الحكيم على أنها امتداد وتطور لكثير من التقنيات التي قامت عليها هذه القصص الاجتماعية التي اتخذت ما يمكن أن يسمى بالشكل المقامي المعتمد على النقد الاجتماعي.

فالنقد الاجتماعي في يوميات نائب في الأرياف يقوم على السخرية من بعض الأعمال التي يقوم بها رجال القضاء ورجال البوليس و الفلاحون والموظفون في الريف، واقتناص النوادر والمفارقات التي تظهر مواطن الضعف في هذه الفئات، والسخرية منها، بهدف العمل على إصلاحها، هذا الهدف وهذه الوسيلة هما اللذان قصدهما الجاحظ في البخلاء، وإن كانت سخرية الجاحظ تنصب على الجوانب الأخلاقية، وهما اللذان انتهيا بفن المقامات العربية إلى مشارف الرواية الاجتماعية

النقدية متمثلاً في "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، والموازنة بين حديث عيسى بن هشام ويوميات نائب في الأرياف تثبت ذلك.

فالمويلحي انتقد رجال الشرطة واتهمهم بالمحاباة والرشوة، واتهم أعضاء النيابة بالشكليات التي لا فائدة منها، واتهم المحامين الأهليين وقضاة المحاكم الأهلية ونظامها المتعب ونظام الأوقاف بالفساد والتخلف، وانتقد تصرف أبناء الطبقة التركية المترفة والقضاة الشرعين، والأطباء وطريقة تصرفهم في الوباء الذي اجتاح مصر، وانتقد الأعيان والتجار، وتتبع بالنقد تصرفات أحد العمد الريفيين في القاهرة.

ولم يزد الحكيم في يومياته عن انتقاد هذه الطوائف نفسها بالوسيلة ذاتها التي اتخذها المويلحي أو قريب منها، وإن كان المويلحي يركز على المفارقة بين سلوكيات أبناء الثقافة التقليدية التي كانت سائدة في المجتمع المصري وبين الثقافة الوافدة التي جلبها التأثر بالثقافة الغربية الوافدة، ويميل إلى قبول العلم والمعرفة الوافدة من الغرب ورفض العادات والثقافة الوافدة، كما يميل إلى عدم قبول العادات والتقاليد التي كانت سائدة في المجتمع المصري إلا بعد إصلاحها، فهو إصلاحي على طريقة جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده، بخلاف توفيق الحكيم الذي يسخر من السلوكيات السائدة في المجتمع التقليدي من منظور حضاري تقدمي، فهو تنويري على منهج أحمد لطفي السيد وطه حسين.

والأسلوب الذي اتبعه المويلحي في حديث عيسى بن هشام يقوم على تقسيم القصة إلى شقين، أحدهما واقعي تسجيلي وهو المجتمع، والثاني متخيل وهو بعث الباشا بعد موته، المجتمع بأفكاره وأخلاقه وعاداته وتقاليده الحاضرة بكل ما فيها، والباشا بأفكاره وعادات عصره وتقاليده، ثم يقف الراوي كالقاضي العادل بين

هاتين الرؤيتين، ومن خلال اللقاء الساخر بينهما نتيجة للانحراف الذي يحمله كل فريق منهما عن الرؤية المعيارية التي يعتنقها الراوي تنشأ السخرية.

والراوي في حديث عيسى بن هشام يسير بمصاحبة البطل "الباشا" لأن شخصية الباشا هي الخيط الذي يربط كل هذا الكم الهائل من الحكايات والمشاهد المختلفة، والتي لا يجمع بينها إلا أنها حدثت له، وأنها تصور المجتمع المعاصر للقصة، وأنها تحمل في داخلها سلبيات يجب علاجها.

والوسيلة التي اتخذها الحكيم تشبه هذه الوسيلة بل هي طور من أطوارها، وإن كان الحكيم أكثر واقعية، فهو يقسم القصة إلى قسمين، كلاهما واقعي تسجيلي (أ) النائب (ب) والمجتمع الريفي، وتختلف رؤية النائب عن رؤية هذا المجتمع وتصرفاته، ويقف الراوي برؤيته المعيارية إلى جانب البطل وكيل النيابة بل إن الراوي هو البطل نفسه، كما في (بخلاء الجاحظ) وكما في (أيام طه حسين)، وتبدو تصرفات أفراد المجتمع نتيجة لذلك منحرفة عن السواء بل متخلفة حضاريا.

وهذا الموقف النقدي الاجتماعي الذي اتخذه الحكيم على النقيض مع الموقف الذي اتخذه في رواية عودة الروح — لأنه أظهر المجتمع هناك عظيماً وأظهره هنا معيباً مشوهًا— ويظل البطل الراوي ينتقل بين الأحداث والحكايات التي يكون هو ذاته جزءًا منها وهو الرابط بينها، ولا يجمعها بعد ذلك إلا أنها حدثت في الريف وأنها منحرفة عن السواء. إلى جانب بعض الروابط الأخرى الناشئة من حكاية أخرى موازية لسير حكاية الراوي وهي حكاية البحث عن قاتل "ريم" وزوج أختها.

وكما كانت رؤية المويلحي في حديث عيسى بن هشام خارجية تنظر إلى حركات الشخصيات وأفعالهم الخارجية وتصور كل شيء من الخارج حتى

النزعات النفسية تتخذ عنده صور الأفعال المحسوسة، فإن رؤية الحكيم كذلك خارجية تتبع حركة الشخصيات وأفعالها، مما جعل الراوي يقوم بدور الواصف أو المعلق على الحركات والأحداث والتدخل أحياناً لتوجيهها فقط.

وهذه الحركات في حديث عيسى بن هشام وفي يوميات نائب في الأرياف مع الفرق الكبير بين أسلوبيهما داخله في إطار سردي متشابه على هذا النحو التمثيلي في حديث عيسى بن هشام والذي يقول فيه المويلحي:

"ولما غادرنا ساحة القلعة وانحدرنا في الطريق. وبينما نحن نسير إذ تعرض لنا مكاري يسوق حماره، وقد راضه الخبيث على التعرض وسد الطريق على المارة، فكلما سرنا وجدنا الحمار في وجهتنا، والمكاري يتبح بصوت قد بح حتى أمسك بذيل صاحبي يقول له:-

المكاري للباشا:- اركب يا أفندي فقد عطلتني وأنا أسير وراءك منذ ساعتين.

الباشا للمكاري: كيف تدعوني أيها الشقي إلى ركوب الحمار وما رغبت فيه قط ومادعوتك في طريقي وكيف لمثلي أن يركب الحمار الناهق مكان الجواد السابق!

المكاري: وكيف تنكر إشارة يدك التي دعوتني بها وأنت تتكلم مع صاحبك في طريق "الإمام" وقد دُعِيتُ مراراً من السائرين فلم أقبل منهم، ولم ألتفت إليهم لارتباطي معك بهذه الإشارة فاركب معي أو اعطني أجرتي.

الباشا (وهو يدفع المكاري بيده): اذهب عني أيها السفيه، فلو كان سلاحي معي لقتلتك.

المكاري (متسافها في القول): كيف تجسر على هذا الكلام، فإما أن تعطيني أجرتي وأما أن تذهب معي إلى القسم، وسترى هناك ما يعاقبونك به على تهديدك

إياي بالقتل"[1]

وفي يوميات نائب في الأرياف يقول الحكيم:

"وصاح المحضر":

- قضايا الجنح. ونظر في ورقة الرول ونادي:

- أم السعد بنت إبراهيم الجرف.

فظهرت فلاحة عجوز تدب وسط القاعة حتى بلغت المنصة، ووقفت بين يدي قزمان أفندي المحضر، فوجّهها إلى القاضي، فوقفت تنظر إليه ببصر ضعيف ثم لم تلبث أن تحولت عنه وعادت إلى الوقوف بين يدي المحضر المَرم، وسألها القاضي ووجهه في الأوراق:

- اسمك؟

- محسوبتك أم السعد.

قالتها وكأنها توجه الخطاب إلى المحضر، فغمزها قزمان أفندي ووجهها إلى المنصة مرة أخرى وسألها القاضي:

- صنعتك؟

- صنعتي حرمة.

- أنت متهمة إنك عضضت أصبع الشيخ حسن عمارة.

فتركت المنصة ووجهت الكلام إلى المحضر.

- وحياة هيبتك وشيبتك إني ما عبت أبداً، أنا حلفت ووقع مني يمين أن البنية ما يقل مهرها عن العشرين بنتو.

---

[1] حديث عيسى بن هشام، ص٧.

فرفع القاضي رأسه وثبت منظاره ونظر إليها صائحاً:

- تعالي كلميني هنا. . أنا القاضي أنا. العضة حصلت منك؟ قولي نعم أو لا كلمة واحدة. . الخ"[1]

إن الموازنة بين المشهدين تظهر التشابه بينهما في كثير من الملامح، فكل من المويلحي والحكيم ينتقد الأوضاع الاجتماعية في عصره، الأول عن طريق المقابلة بين وضعين غير سويين بالنسبة لرؤية الراوي المعيارية، الوضع الثقافي لـ (أحمد باشا المنيكلي) الذي يمثل الجيل التركي القديم بكل مساوئه، والوضع الثقافي للمكاري الذي يمثل الجيل الحاضر الذي أفسدته الظروف الحضارية والاجتماعية الطارئة على المجتمع المصري، والثاني عن طريق المقابلة بين أوضاع الفلاحين المتخلفة الجاهلة ممثلة في أم السعد، وأوضاع السلطة المتفرنجة وغير الواقعية ممثلة في هيئة المحكمة التي تستخدم قانون نابليون.

والنقد الاجتماعي يتخذ صورة صريحة في أكثر التراث الذي يعتمد على هذه التقنية، فالجاحظ يصرح بأنه ينتقد البخل من أول كلمة في كتابه، والمويلحي لا يفتأ يذكر عيوب المجتمع المصور صراحة في حديث عيسى بن هشام في كل موطن من مواطن النقد بأسلوب مباشر حينا وبالمبالغة وتضخيم الأحداث والتهويل في الوصف حيناً آخر، وفي يوميات نائب في الأرياف يفعل الحكيم ذلك أيضًا. مثل قوله على لسان الراوي: "إن أرواح الناس في مصر لا قيمة لها، لأن الذين عليهم أن يفكروا في هذه الأرواح لا يفكرون فيها إلا قليلاً[2] " أو مثل قوله: " لو أن لدينا بوليس سري على النظام الحديث وقاضي تحقيق ينقطع لقضايا الجنايات كما هو

---

(١) يوميات نائب في الأرياف، ص ٣٧، ٣٨ .

(٢) يوميات نائب في الأرياف، ص ١١١ .

حال في أوروبا والعالم المتحضر، إنهم هناك ينظرون إلى أرواح الناس بعين الجد أما هنا فلا أحد يأخذ ذلك على سبيل الجد. . . الخ"[1]

وكما كان الجاحظ يعتمد على التقنيات الوصفية التي تعتمد على الاتيان بالصفة التي يريد الراوي التحدث عنها أولاً بصورة صريحة، ثم يأتي بعد ذلك بالحوادث التي تمثلها والمواقف التي تبينها وتثبتها وكذلك كان أسلوب المازني في إبراهيم الكاتب، فإن توفيق الحكيم بفعل ذلك أيضًا، فهو يذكر صفة الفلاحين التي يصوغها بعبارة تجريدية مباشرة أولاً، ثم يأتي بالحكايات والمشاهد التي تؤيد ما ذهب إليه، وقد يأتي بالمشاهد أولاً ثم يعقب عليها باستخلاص الصفة مباشرة.

وذلك مثل إيراده عدداً من المواقف في ساحة المحكمة ومنها حادثة "أم السعد" السابقة، ثم يعقب على هذه المشاهد بقوله: "آه من هذا القانون الذي لا يمكن أن يفهم كنهه هؤلاء المساكين[2]" ثم يأتي بعدد آخر من المشاهد المختلفة الموضوعات والأشخاص ثم يجمع بينها بهذه الفقرة التي تعد كالعامل المشترك فيما بينها والتي يقول فيها: "إن تلك الإجراءات التي تتبع في أعمالنا القضائية طبقاً للقوانين الحديثة ينبغي أن يراعي في تطبيقها عقلية هؤلاء الناس ومدى إدراكهم لظروفهم الذهنية، أو فلترفع تلك المدارك إلى تلك القوانين[3]".

وأحياناً يستطرد في هذه العبارات المقالية، فيترك ما كان يتتبعه من مشاهد ليحكي هو حكايات من عنده يؤيد بها وجهة نظره التي سبق أن صرح بها، فبينما يقص حكاية حلاق الصحة وموقفه من جثة امرأة "قمر الدولة علوان" يتوقف عن

---

(1) يوميات نائب في الأرياف، ص ١٧٣ .

(2) يوميات نائب في الأرياف، ص ٤١ .

(3) ص ١٢٧ يوميات نائب في الأرياف .

القص ليتحدث إلى القارئ حديثًا مباشرًا قائلاً له: إن نظام حلاق الصحة نفسه — هذا النظام الذي لا تعرفه أية دولة على بسيط الأرض — هو موطن الداء، ومثله عندنا نظام الدايات، وإني مازلت أذكر ما قصه على طبيب مستشفى المركز ذات يوم قال لي:. . . الخ"[1] ثم يأتي بالقصة كاملة ليؤيد بها ما سبق أن ذهب إليه من أن حلاق الصحة والدايات نظام فاسد، وأمثال هذا الاستطراد يؤدي إلى تفكك بناء هذه اليوميات، ويفتت حبكتها.

ومن نماذج التهويل والمبالغة في الوصف قوله عن بيوت الفلاحين: "هذه القطعان من البيوت التي تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين المساكين"[2] ومثل تشبيه الفلاحين والفلاحات أمام المحكمة بالذباب"[3] أو تشبيهه شارب الخفير بذيل القط[4].

وأما افتعال المواقف بهدف التأثير في القارئ وصناعة المفاجآت فمثل موقف النائب أي الرواي، من زميله وكيل نيابة طنطا حينما زاره يوماً ومعه عدد من الحقائب المملوءة بالأوراق، فسياق الأحداث يدل على أن النائب يعرف ما بداخل حقائب زميله نائب طنطا، إلا أن الراوي النائب يتجاهل العلم بما فيها من أوراق، ويفتعل الفرح لأنه يظن —كما يقول— أن الذي بداخلها حلوى من المولد —هكذا— ثم يفاجأ مفاجأة مؤثرة، إذ يجد أن ما فيها مجرد أوراق لا تزيده إلا تعباً.

هذا يدل على أن تقنيات هذه اليوميات ليست إلا امتدادًا لتقنيات هذه

---

(١) يوميات نائب في الأرياف، ص ١١٠ .

(٢) يوميات نائب في الأرياف، ص ٦١ .

(٣) راجع الرواية، ص ٣٢ .

(٤) راجع الرواية، ص ١١ .

الأشكال القصصية العربية التي تعتمد على المبالغة وافتعال المفاجآت من أمثال البخلاء والمقامات والكايات الشعبية وإن كانت أكثر واقعية وإحكاما منها.

ومع ذلك فإن هذه العلاقة بين يوميات نائب في الأرياف وهذه الأشكال القصصية لا تنفي استقلال يوميات نائب في الأرياف بتقنياتها التي اقتبسها توفيق الحكيم من أشكال أدبية مختلفة، ومن الإبداع الذاتي للحكيم، سواء أكان ذلك بالنسبة للمستوى اللغوي أم المستوى القصصي.

فيوميات نائب في الأرياف مثل "عودة الروح" ذات وجوه مختلفة، وتختلط فيها تقنيات أشكال فنية متعددة، ولكن الأشكال الفنية في "يوميات نائب في الأرياف" تعيش في تواؤم بعضها مع البعض الآخر أكثر مما كانت عليه في عودة الروح.

وأول ما يلفت النظر فيها هو الوجه التسجيلي، وهو الخاص بتتبع الأوضاع المعيشة والحالات العقلية الوجدانية والروحية لأهل الريف تتبعاً هزلياً، ويتم ذلك التتبع عن طريق عدد كبير من المشاهد أو المواقف التي تظهر فيها النوادر في شكل المشاهد المسرحية القصيرة — فن توفيق الحكيم المفضل — فالأحداث محدودة بحدود المكان في كثير من الأحيان، في المحكمة، أو النادي، أو حجرة في دوار العمدة، أو حجرة في المركز وهكذا، كما أن الزمان محدود بحدود الليالي والأيام التي حصرها فيها، ويعني الراوي في وصف أمثال هذه المشاهد بالتفاصيل الجانبية عناية فائقة، حتى يخيل لقارئ المشهد أن الحكيم قد استقصى كل ما يمكن النظر إليه من أشياء، وكل ما يمكن سماعه من حديث، وكل ما يمكن شمه من روائح، من وجهة نظره هو ومن زاوية رؤيته المتأففة من أهل الريف ونقائصه المتعالية عليهم.

مثال ذلك هذا المشهد الذي يصور فيه حالة من الحالات التي تحدث كثيرًا في

الريف ويُستدعى لها وكيل النيابة، وهي حالة تسمم إحدى النساء، يقول:

"وجدت المرأة في صحن الدار وحولها جاراتها لم يتركن فيما يخيل إليّ آنية ولا "حلة" ولا "كروانة" في الحارة إلا أتين بها ووضعنها تحت فم المصابة المطروحة أرضاً تتلوى وتحشرج، ونظرت نظرة إلى كاتب التحقيق فهم منها أن يفتح المحضر، وتقدمت بين الأواني المملوءة حتى دنوت من المجني عليها وسألتها:- اسمك وعمرك وجنسيتك؟

فلم تجب، ولم يبد على وجهها الباهت المتقلص العضلات أنها فهمت عني، فأعدت عليها الكرة في شبه صياح، فلم يخرج من فمها غير أنين طويل ممزوج بشروع في قيء جديد، وقد أسرع بعض النسوة إليها يسندن رأسها المائل بأكفهن وهن يتهامسن:

- أيوه يسيبها في غلبها!

فأجبت مؤمناً على منطقهن، وكأني أخاطب نفسي:- والله كان بودي أتركها في غلبها لكن أعمل إيه؟ قلم النائب العمومي في انتظار الاستمارة والقطرميز!

وتشجعت امرأة لسنة بين النسوة وقالت لي:

- مش " أد لعدى حضرتك طالب تعرف اسمها؟ اسمها نبوية.

- نبوية إيه؟

- لا ما نعرفش غير نبوية. أهي في الحارة كنا نقول لها تعالي يا نبوية روحي يا نبوية.

ولكن هذا لا يكفي، ولا بد من كتابة اسمها كاملاً فتوسلت إلى النسوة أن يساعدنني في حملها على النطق دقيقة واحدة، فتكاثرن عليها ورفعن رأسها الذي لا يريد إلا أن يقع على صدرها وهمسن في أذنها يرجونها الكلام وإجابة البك النيابة.

وبعد ساعة بالتمام حركت المصابة شفتيها فاستبشرت النسوة وشجعنها رابتات على كتفها:

- أيوه. أيوه ردي علينا يا حبيبتي

فأسرعت أصيح قرب اذنها وقد تصبب العرق مني:

- اسمك؟ اسمك ايه بقى؟

فأنت وزامت وقالت في صوت خافت متهدج:

- اسمي نبوية

فكدت أشق ثيابي"(١)

فهذه الحالة يعالجها الكاتب معالجة شبه درامية بمهارة فائقة، في اختيار الكلمات، وفي الأساليب المعبرة عن هذا الموقف، ومع أن الحالة مأسوية إلا أنها ساخرة والسخرية فيها تأتي من تصلب القوانين واللوائح وجمودها إلى الدرجة التي تخرج من يلتزم بها عن السواء مما يجعله فريسة سهلة للسخرية.

فالشكل المؤلم والحالة التي تعانيها المرأة يتعارض ولا يتواءم مع الشكل الرسمي القانوني الذي يقوم به النائب، أو الشكل الهادئ الذي يتطلبه أو يفترضه القانون، فالقانون في وادٍ والناس في وادٍ آخر، وتضارب كل هذه الأشكال مع أشكال أخرى، مثل شكل النساء وبؤسهن بل بؤس وكيل النيابة أيضًا وتعلقه بأهداب القانون يجعل الموقف هزلياً رغم اشتماله على مأساة.

أمثال هذه المشاهد المختلفة في الرواية تعبر عن حياة الريف تعبيراً صادقاً، فهي لمسات تلتقط لحظات أو ساعات مركزة من حياة الفلاحين والفلاحات، وهي لا

---

(١) يوميات نائب في الأرياف، ص ١٤٩، ١٥٠.

ترتبط برباط عضوي فيما بينها وإنما هي متناثرة لا يجمع بينها سوى تصويرها للريف، وهي تمتد في زمنها المتخيل على مساحة زمنية غير محدودة وإن كانت أحداث الرواية تدور فقط في أحد عشر يوماً، فالشخصيات فيهالا تحس بمرور الزمان، إنما الزمان الذي يشعرون به فقط هو زمان الطبيعة، فالأشخاص يولدون ويموتون ويأكلون ويشربون في مساحة زمانية لا متناهية الأبعاد، تفاجئهم الحوادث كما يفاجئهم الموت والغرامات الحكومية ووكيل النائب العام، ورغم ذلك فإن هذه الوسيلة التسجيلية القائمة على تعدد المشاهد المتناثرة تعد وسيلة متقدمة عما كان عليه ذلك في الروايات السابقة.

أما الوجه الثاني من أوجه "يوميات نائب في الأرياف" فهو النظر إليها" أي إلى الرواية على أنها تصوير لشخصية واحدة ثابتة وهي شخصية النائب "توفيق الحكيم" أي على أنها ترجمة ذاتية له، فكما تقوم أحداث الرواية بتصوير البيئة الاجتماعية في الريف المصري فإنها تقوم أيضًا بتصوير شخصية الراوي "البطل" وكيل النيابة ولا يمكن فهم كثير من أحداث الرواية إلا على هذا الأساس.

والأساس الفني الذي يقوم عليه هذا الوجه من الرواية ذو طابع مقامي أي شبيه بتقنيات المقامة، فالنائب هنا يقوم بدور البطل مثل رواية إبراهيم الكاتب، فالبطل هنا وهناك شخصية ثابتة غير متطورة وهو صاحب رؤية مخالفة لرؤية المجتمع الذي يعيش فيه أو يقوم بعدد من اللقاءات الهازلة مع المجتمع، ولا يربط بين لقاء هزلي وآخر إلا البطل ذاته أو تسلسل تصوير أحداث الواقع الاجتماعي أو البيئة الريفية، وكل مشهد من المشاهد الهزلية التي يلتقي فيها البطل مع المجتمع يصور جانباً من شخصية البطل وفي الوقت نفسه يصور جانباً من جوانب المجتمع الريفي حتى إذا اكتملت الرواية تكون صورة البطل قد تمت أيضًا، وهو يشبه بطل

المقامات في أنه مثقف يضطر للعيش في مجتمع جاهل، وفي أنه يحمل رؤية ثابتة والمجتمع كله يحمل رؤية أخرى متغيرة، وعن طريق هذا الاختلاف ينتقد الكاتب الأوضاع الاجتماعية، وفي الوقت نفسه يسخر من البطل ويتهكم عليه، مع أنه في هذه الرواية هو نفسه الراوي.

وهناك كثير من المشاهد التي تخدم شخصية البطل فحسب دون أن تقدم شيئاً في سبيل تصوير المجتمع، وذلك مثل المعاناة التي يلاقيها النائب مع الأوراق، والمصاعب التي تواجهه عند بدء عمله، وغير ذلك من المصاعب والمشاكل الذاتية.

وشخصية البطل (الراوي) هنا شخصية تقف موقفاً ذاتياً يعبر السرد عن رؤيتها الخاصة القائمة على مكوناتها الذاتية وليس على الرؤية الجماعية والتي تتضح شيئاً فشيئاً خلال حلقات الرواية، وتقف موقف النموذج في قليل منها، مثال تلك المواقف الذاتية: أنه في سبيل إشباع حاجته للنوم الذي يغالبه يختصر التحقيق في جريمة قتل يترتب على الإهمال فيها ضرر على المجتمع، فالراوي يصرح بسعادته بموت المقتول وبتأخر الخفير عن اللحاق بالقاتل حتى لا تتصدع رأسه بسؤال المقتول أو القاتل وحتى لا يطول التحقيق، وهذه الذاتية تمنح الشخصية قدرًا من الواقعية الفنية التي تميز فن الرواية عن فن الملحمة وفن السيرة الشعبية، بل تجعل رواية يوميات في الأرياف التمهيد المنطقي للمرحلة التالية من مراحل الرواية المصرية، مرحلة النضج الفني على يدي أمثال يحيي حقي ونجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله. .

وليست شخصية البطل وحدها هي التي تعبر عن هذه الرؤية الذاتية الواقعية بل الشخصيات الأخرى تقف هذا الموقف أيضًا: مثل المأمور والقاضي المدني والقاضي الشرعي والعمدة، فالمأمور جبان يخشى التنكيل به وأناني يخشى على

منصبه فيزوّر الانتخابات لكل وزارة جديدة، والقاضي المدني معدوم الضمير فهو في سبيل اللحاق بالقطار يختصر القضايا رغم ما يقع على الناس من ظلم، بل يحكم في القضايا الخطيرة وهو في الطريق أو وهو يركب القطار وأصحاب القضايا يهرولون خلفه على رصيف المحطة، والقاضي الشرعي لص يستغل أرباح الصيدلية لمصلحته الخاصة ومنافق يحاول الحفاظ على منزلته بشتى الطرق، لذلك فإن شخصيات يوميات نائب في الأرياف ذات نزعة ذاتية قريبة من الواقع الروائي حسب المفهوم الغربي الحديث في سلوكها وفي كثير من صفاتها.

إلا أن الرؤية الخارجية التي اعتنقها الراوي جعلت الرواية ساخرة وحركات الشخصيات مضحكة، وقللت من التعاطف معها لعدم رؤيتها من الداخل، ولم يتح للنوازع الذاتية والمصالح الشخصية أن تصنع الصراع في الرواية، وهذا الجانب هو الذي جعل كثيراً من جوانب الشخصية ومواقفها لا تتعمق في الواقعية بل يتحول الصراع إلى مواقف هزلية مثل مشهد البطل وهو على ظهر الفرس ليلاً وموقف العمدة في العزومة، أو موقف المأمور من الفتاة "ريم" أو موقف الفلاحين الذين يشبهون شخصية المهرجين في الأفلام السينمائية في كثير من المواقف.

أما الوجه الثالث من أوجه هذه الرواية فهو يختص بجانب واحد منها وهو جانب الحكاية الرمزية البوليسية التي جعلها الكاتب تسير بمحاذاة الأحداث الروائية، مما أضفى على الرواية لوناً خاصاً من ألوان الوحدة والتماسك هذه الحكاية هي حكاية الفتاة "ريم" وقضايا القتل الغامضة التي أحاطت بمقتل زوج أختها ثم بمقتلتها هي، ولم يعرف القاتل حتى نهاية الرواية.

ومما ساعد على وحدة الرواية نوعا ما وبث التشويق فيها هذا الجو الغامض الذي يضفيه الشيخ عصفور على الأحداث بترنيماته التي تشير إشارات غامضة إلى

القاتل دون أن توضح هويته، ومما يعطي الرواية عمقًا أن الرواية تضع "ريم" الفتاة الجميلة وضعاً رمزياً يعادل حضارة مصر وجمالها وعظمتها، وقد اغتيلت ولم يعرف القاتل حتى آخر الرواية، هذا الوضع يعطي للحكاية معنى ويضفي بعض الوحدة على أحداثها، وإن لم تصل بها إلى مرحلة البناء المحكم الذي لم يظهر إلا في الطور اللاحق.

إن اجتماع هذه الجوانب الفنية في "يوميات نائب في الأرياف" جعل حبكتها تتخذ طابعاً خاصاً يقوم على الجمع بين التقنيات السردية لكل من الرواية التسجيلية الممتدة والحبكة المستديرة "لرواية الشخصية، والاتجاه الداخلي لحبكة الحكاية البوليسية. كما اتخذت تقنيات رواية عودة الروح من قبل نمطاً قريباً من هذا النمط الذي يقوم على الجمع بين الأشكال الفنية المختلفة حيث جمعت عودة الروح بين حبكة الرواية التسجيلية، والشكل المسرحي وشكل الحكاية الشعبية.

وفي يوميات نائب في الأرياف مثلما في عودة الروح تتصارع ثلاثة أنواع من الأساليب كل منها يحاول أن يكون له الغلبة وهي: الحكي والوصف والحوار، ولعل ذلك ناشئ من اختلاط أكثر من تكنيك فني في الرواية، لكننا نلاحظ أن الحكي هو الأسلوب الغالب على رواية نائب في الأرياف حيث علو صوت الراوي، ولكن الراوي هنا ليس مثل الراوي في الروايات السابقة، وذلك لأنه أحد أشخاص الرواية وهو البطل، وارتفاع صوته لا يؤثر على فنية الرواية لأنه يخدم شخصيته ويوضحها وذلك وجه من أوجهها الفنية، فحديثه المباشر وتعليقاته على الأحداث تشبه الحوار فنياً لأن أحاديثه عبارة عن أفعال صادرة عن شخصية من شخصيات الرواية وليست مجرد أقوال.

نتيجة لذلك فإن الحكي -الذي هو جزء من فعل شخصية البطل- جاء

محكوماً منظماً، ومن ثم نظم الوصف تنظيماً يقربه من لغة الحوار المحكمة، إذ إن أي كلمة يفوه بها البطل تعبر عن شخصيته وموقفه قبل أن تعبر عن العالم المتحدث عنه، وهذه وظيفة من وظائف الحوار – الفن الذي أجاده الحكيم وأبدع فيه – يقول الحكيم مبينا هذه الخاصية في أدبه: "للمسرحية عندي اعتبار خاص، ذلك لأن الحوار بما فيه من إيجاز وتركيز هو القالب الأدبي القريب إلى سليقتي المحبة للنظام، فالفن عندي نظام، والنظام عندي هو الاقتصاد أي البيان بلا زيادة أو نقصان[1]".

فالحكي في الرواية وكذلك الوصف والتعليق كلها صادرة عن الزاوية التقليدية الخاصة أو من الرؤية الفردية لأحد شخصيات الرواية وهو وكيل النيابة، وكلها تعبر عن الفكرة العامة التي أراد الكاتب التعبير عنها، وهكذا نرى أن زمان السرد متعاصرداثما مع كل خطوة من خطوات القص أو القراءة، لأن الحكي بدا كأنه شكل من أشكال الحوار، يقول الحكيم: "فالحوار هو الحاضر وهو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً[2]".

وقد جعل ذلك المنهج الأسلوبي "يوميات نائب في الأرياف" تتخلى عن الأساس الأسطوي المتخيل لأحداث الرواية، من خلال ذاكرة الراوي وقد كان هذا الأساس الأسطوري هو المنهج المتبع في الروايات التقليدية، وأصبحت أحداث الرواية وتعليقاتها في ظل هذا السرد القريب من الحوار حاضرة دوماً حسب تعبير توفيق الحكيم نفسه، ومن أمثلة هذا النوع من الحكي قوله: "أويت إلى فراشي البارحة مبكراً، فلقد شعرت بالتهاب الحلق، وهو مرض يزورني الآن من حين إلى حين فعصبتُ على رقبتي خرقة من الصوف، وعمرت بقطع من الجبن

---

(1) فن الأدب توفيق الحكيم، ص ١٤٠ .

(2) فن الأدب، ص ١٤٧ .

العتيق مصايد الفيران الثلاث ونصبتها حول سريري كما تنصب الألغام الواقية حول سفينة من سفن الصليب الأحمر، وأطفأت مصباح النفط وأغمضت عيني وأنا أسأل الله أن ينيم الغرائز البشرية في هذا المركز بضع ساعات فلا تحدث جناية تستوجب قيامي ليلاً وأنا على هذه الحال فلم أكد أضع رأسي على المخدة حتى كنت حجراً ملقى[1]".

فالحكي هنا ليس تلخيصًا لحكاية كبرى تشمل الرواية وإنما هو شكل من أشكال البوح أو حديث النفس بصوت يسمعه القارئ، كما أنه يتناول وحدة حكائية صغرى، ومن ثم فإنه أقرب للوصف او الوصف النفسي منه إلى الحكي، فالأفعال أويت، وشعرت، ويزورني، وعصبت وعمرت بقطع الجبن، ونصبتها، وأطفأت المصباح، كلها تدل على وصف البيئة المحيطة بالذات المتحدثة وبيان حالة المتحدث وهيئته أكثر من دلالتها على مرور الزمان.

زيادة على هذا فإن كل الجمل المستخدمة في الفقرة السابقة جمل خبرية تفيد — إلى جانب الأخبار عما أشار إليه من حركة النوم، وحالة النائم الصحية والنفسية — معاني أخرى لازمة لهذه الحركات كدلالتها على أسلوب الكاتب الخاص، فقوله "بالتهاب الحلق" وقوله "فعصبت على رقبتي حزمة من الصوف، وعمرت بقطع الجبن. . . الخ" أو قوله وأطفأت مصباح النفط، يدل على شخصية ريفية وبيئة بدائية تكشف عن نمط ثقافة الراوي، والتشبيه الذي اختاره: "كما تنصب الألغام حول سفينة من سفن الصليب الأحمر" يدل على شخصية مثقفة.

وهكذا تبدو المفارقة بين الرؤية الحضارية التي يجعلها الكاتب للبطل، والرؤية

(1) يوميات نائب في الأرياف، ص ١١ .

المتخلفة التي يجعلها للبيئة المحيطة به تبدو تلك المفارقة من أول فقرة سردية في الرواية، وعلى مستوى الحلقات القصصية الصغرى، كما هي ظاهرة في المستويات الكبرى.

ومن خلال ازدواج هذه النظرة يصف الراوي البيئة الاجتماعية الريفية حسب رؤيته المتحضرة فتبدو هذه البيئة غريبة متخلفة مضحكة مقلوبة، كما أنه يجعل الشخصيات الريفية تتحدث من وجهة نظرها فتبدو شخصية الراوي والهيئة التي ينتمي إليها غريبة مضحكة أيضًا، ولذلك تكثر عبارات الوصف المبالغ فيه من كلا الطرفين، فالراوي يقول عن الفلاحين إنهم ديدان وعن بيوتهم إنها قطعان في قوله "هذه القطعان من البيوت التي تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين المساكين"[1] ويشبه أهل الريف أيضًا – أمام المحكمة بالذباب[2] ويصف في سخرية كثيراً من حركات الشخصيات وأشكالهم بصفات ساخرة، مثل تشبيهه شارب الخفير بذيل القط[3] ومثل عبارات الاستنكار والسخرية الصادرة من الشخصيات الريفية مثل قول الفلاحات عن الراوي حول المرأة المسمومة "أيوه يسيبها في غلبها"[4] أو قول الفلاح للقاضي الذي حكم عليه بغرامة "لأني غسلت ملابسي؟ – واغسلها فين"[5] أما الفقرات التي يغلب عليها الوصف، فهي لاتصف الواقع برؤية موضوعية لأنها صادرة عن رؤية غير محايدة، ولذلك فإن الواقعية في الرواية إنما تنشأ من دلالتها

(١) يوميات نائب في الأرياف، ص ٦١ .

(٢) الرواية، ص ٣٢ .

(٣) الرواية، ص ١١ .

(٤) الرواية، ص ١٥٠ .

(٥) الرواية، ص ٣٥ .

على شخصية الراوي وواقعية الخطاب الصادر على لسانه أكثر من دلالتها على واقعية الأشياء الموصوفة، فلا يكاد الراوي يصف شخصية إلا عبث بملامحها وحركاتها، مثل ذلك قوله: "وقزمان افندي المحضر رجل مسن أبيض الشعر والشاربين ذو منظر وهيئة يليقان برئيس محكمة عليا، وهو إذا نادى تعاظم في حركاته واشاراته وصورته، والتفت إلى الحاجب بالباب التفاتة الأمر الناهي، فيردد الحاجب الاسم خارج قاعة الجلسة كما تلقاه من المحضر ولكن في مد وغن ونغمة كنغمة الباعة المتجولين[1]".

فالراوي في هذه الفقرة وأمثالها من الرواية، لا يتتبع صفات الموصوف وحركاته بنظرة موضوعية، بحيث تظهر هذه الحركات والصفات على أنها موجودة في الواقع مما يعمل على تخصيصها – كما هو الشان في السرد الواقعي – ولكنه يتتبع الموصوفات وحركاتها كما يعيها في نفسه هو، ولذلك فإن تخصيص الموصوف لا يتم عن طريق ذكر دقائقه المفردة وحركاته التي لا تتكرر، وإنما يتم ذلك عن طريق التشبيه أو التعريض أو الكناية أو التلميح بالصفة المضحكة، مما يجعل هذا الأسلوب الوصفي يقف في مرحلة وسطى بين الأسلوب البياني الذي سبق الكلام عنه في زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم والأسلوب الواقعي عند نجيب محفوظ، كما سوف نرى في المرحلة التالية، مع ملاحظة أن أسلوب يوميات نائب في الأرياف خلا من الزخرفة اللفظية والمحسنات البديعية والتقسيم، أي أن الحكيم تجاوز مرحلة النثر الفني الذي رأيناه في زينب وفي دعاء الكروان وبدأ مرحلة جديدة من الأساليب الواقعية.

(١) الرواية، ص ٣٤ .

أما الحوار فقد جاء واقعياً لأن واقعيته تنحصر في التعبير عن رؤى الشخصيات بخلاف الحكي والوصف اللذين جعل الحكيم وظيفتها مزدوجة، ومن أمثلة الحوار المعبر عن طبيعة الشخصيات قوله على لسان المأمور وهو يوجه أوامره للعمد بضرورة تزوير الانتخابات لصالح مرشح الحكومة: " – فتح عينك يا عمدة أنت وهو، مرشح الحكومة في الانتخاب لازم ينجح أنا نفضت إيدي وأنتم أحرار مفهوم؟ فأجابوه في صوت واحد:

- مفهوم يا حضرة البك.

وتردد أحدهم وقال:

- فيه يا جناب البك جماعة مشاغبين آقويا كلمتهم مسموعة من العائلة الثانية الكبيرة فدفع المأمور في كتفه دفعاً وقال له:–

- المشاغبين اتركهم لي أنا . . تفضل

فخرجوا جيعاً وعاد إليّ المأمور يتنفس الصعداء ويقول في صوت متعب:

- بقى لي يومين بليلتين في القرف ده.

وأردت أن أداعبه وأخيفه قليلاً فقلت:

- لكن يا حضرة المأمور معروف عنك أنك من حزب الوزارة السابقة، فقال لي على الفور:

- اسكت اعمل معروف. . أنا طول عمري مع الوزارة الجديدة بلساني، واللي في القلب في القلب والأعمال بالنيات"(1)

فالحوار هنا معبر عن الشخصيات وعن الجو المحيط بها أيضًا، أي عن

---

(1) يوميات نائب في الأرياف، ص ١١٧، ١١٨ .

الشخصية المتحدثة والشخصية غير المتحدثة أي: "المجتمع.

وقد استخدم الحكيم التقنيات التالية للتعبير عن رؤية الشخصيات من خلال الحوار:-

١ - الإشارة إلى هيئة المتحدث أثناء قيامه بالكلام مثل قوله في الفقرة السابقة عن العمد "وأجابوه في صوت واحد" أو "وتردد أحدهم وقال" و "دفع المأمور في كتفه وقال له" أو "وعاد إلى المأمور يتنفس الصعداء".

٢ - لهجة الحوار التي تعبر عن انفعال الشخصية أو هدوئها أو خوفها، فالمأمور مع الفلاحين يبدأ كل جمله من حديثه بفعل الأمر أو بالاسم مثل قوله "فتح عينيك" "مرشح الحكومة" "أنا نفضت": "أنتم أحرار" حتى في حديثه مع وكيل النيابة عندما يصبح في موقف الخائف لا يتخلى عن هذا المظهر الأسلوبي وإن تحول الأمر إلى رجاء لاتباعه بجملة "اعمل معروف".

أما الفلاحون فلم يستنطقهم الحكيم كثيرا، وإذا أرادهم أن يعبروا عن حدث عبروا عنه بصيغة خالية من الزمن المحدد مثل قوله "مفهوم" فيه يا جناب البك جماعة" وبالمقارنة بين نسبة الصفات إلى الكلمات المنطوقة في هذه الأحاديث نجد أن عدد الصفات يكثر لدى الفلاحين، مما يدل على توترهم النفسي، بينما لا تظهر الصفات في حديث المأمور إلا عندما هدده وكيل النيابة.

٣ - ومما يعبر عن الشخصيات استخدام العمدة للألقاب عند الحديث مع المأمور ومخاطبة المأمور لهم بدون ألقاب ترفع من شأنهم.

٤ - ذكر أشياء جانبية تتعلق بنزعات الشخصية المتحدثة، فالعمدة يهمه تغيب العائلة الأخرى المنافسة لعائلته وليس الذي يهمه نجاح هذا المرشح أو سواه، والمأمور تهمه مصلحته الشخصية المتمثلة في تأييد الوزارة الجديدة دائماً، فهو

مثل كل شيء وكل شخص في المجتمع المصور له ظاهر زائف مسيطر وله باطن حقيقي خفي مكتوم، وبين المظهرين منطقة تمور بالنفاق والفساد والمفارقات بصرف النظر عن رأيه ومذهبه الشخصي.

نتيجة لذلك فإن الحوار – على الرغم من استخدام كل المتحاورين للهجة العامية– يبدو معبراً عن كل شخصية متحدثة دالاً على باطنها وظاهرها.

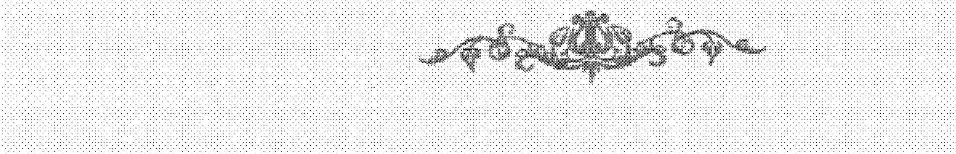
* * *

العنصر الغالب في عودة الروح ويوميات في الأرياف إذن هوالفكرة التي يتخذها الكاتب في صورة موقف، إذ تعمل الرواية بأكثر وحداتها في خدمة هذه الفكرة، سواء أكانت ايجابية قومية حضارية كما في عودة الروح، أم نقدية سلبية كما في يوميات نائب في الأرياف.

والكاتب يتخذ عدداً من الوسائل في كل رواية من الروايتين لإبراز هذه الفكرة؛ وهذه الوسائل رغم أن كثيرًا منها تشبه وسائل الجاحظ في البخلاء ووسائل القصص الفلسفي العربي، غير أن الحكيم يستخدمها بطريقة جديدة مبتكرة، لأن كل رواية من الروايتين يتصارع فيها عدد من التقنيات الفنية إذ تجمع عودة الروح كما سبق القول بين تقنيات المسرحية والحكاية الشعبية والقصة التسجيلية، وتجمع يوميات نائب في الأرياف بين تقنيات قصة الشخصية والقصة التسجيلية والقصة البوليسية الرمزية، بالإضافة إلى إفادة توفيق الحكيم من تقنيات الروايات وتقنيات المسرحيات الغربية، مما يمكن القول معه بأن توفيق الحكيم في روايتيه هو صاحب الفضل في التمهيد لظهور وجهة النظر أو الرؤية أو الموقف في الرواية العربية المعاصرة في مصر، بل ربما في الرواية العربية جملة.

فإذا كان هيكل صاحب الفضل في الاعتراف بالفن الروائي في البيئات العربية

من خلال تأليفه لرواية زينب، فإن توفيق الحكيم هو الذي ينسب إليه تطوير هذا الشكل الروائي عن طريق تشخيصه للفكرة القريبة من وجهة النظر في الرواية، فهو في الرواية العربية بمثابة هنري جيمس في الرواية الإنجليزية.



الخلاصة:

بعد كل ما مر تفصيله يتبين أن الرواية المصرية في طورها الأول– طور النشأة –اتخذت أشكالا ثلاثة:

رواية العبرة وتمثلها رويات زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم، ورواية الشخصية وتمثلها روايات إبراهيم الكاتب والأيام وأديب، ورواية الموقف وتمثلها روايتا عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف، وكل شكل من هذه الأشكال الثلاثة يقوم على مجموعة من التقنيات السردية التي تميزه عن نظائره وتمثل اتجاهًا واضح المعالم، وقد سبق الحديث عن هذه التقنيات، ولكن تجدر الإشارة إلى الأمور الآتية:–

أولاً: إن التقنيات الفنية التي يقوم عليها كل شكل من الأشكال الثلاثة السابقة ليست في معزل عن التقنيات التي يقوم عليها الشكلان الآخران، لذلك فإننا نجد في روايات العبرة وفي روايات الموقف بعض الملامح التي تسربت إليها من روايات الشخصية، وذلك مثل أسلوب التقارير المستخدم في رسم الشخصيات ومثل الانحراف بالشخصيات حتى تخرج عن السواء بغية التعبير عنها، ونجد أيضًا أن روايات الشخصية وروايات الموقف تستخدم الدلالة التعبيرية المجازية والوصف الكنائي في السرد وفي الوحدات القصصية الدالة، وكذلك نجد بعض خصائص روايات الموقف تتسرب إلى روايات العبرة ورايات الشخصية مثل ظهور الموقف النقدي والفكري إلى درجة كبيرة، تجعل الأحداث مجرد ترجمة للمستوى اللغوي التجريدي، مما يجعل فصول الرواية قريبة من المقالات القصصية.

ثانيا: أن التقنيات التي قام عليها كل شكل من الأشكال الثلاثة السابقة لم تقف جامدة غير متطورة، بل هي في تطور مستمر، كما أن اشتراكها في التقنيات لا يحول دون الخصوصية التي يتجلى بها كل عمل على حدة، فاتحاد التقنيات لا يعني جمود الإبداع أو قولبة الفن، والدليل على ذلك أنها في كل رواية من الروايات الممثلة لها تتخذ طابعاً خاصاً، قد يكون أكثر رقيا في الرواية الثانية عما كان عليه في الأولى وقد يكون أكثر تخلفاً، ولكنه في الحالين لون من ألوان التطور، مثال ذلك تطور الأسلوب في رواية العبرة من أسلوب المقالة الوصفية في زينب إلى الأسلوب الشعري في دعاء الكروان، إلى الأسلوب الفكاهي التصويري في حواء بلا آدم، ومثل تطور الحكاية في هذا الشكل السابق من تعدد الحكايات المتجاورة في زينب إلى الحكايات المتداخلة في دعاء الكروان إلى تفرد الحكاية في حواء بلا آدم.

ومثل اعتماد إبراهيم الكاتب على أساليب الحوار الداخلي في سبيل كشف الجوانب الداخلية للشخصية في الوقت الذي لم تستخدم فيه الأيام ولا أديب هذا الأسلوب، ومثل الطريقة الجديدة التي استخدمها العقاد في ترتيب أحداث رواية سارة، والأسلوب الجدلي الذي اتبعه فيها، ومثل الواقعية التي تميزت بها يوميات نائب في الأرياف عن كل روايات الفترة بما في ذلك عودة الروح سواءً في الأسلوب أم في الحكاية أم في غير ذلك.

ثالثاً: كل شكل من الأشكال الثلاثة:رواية العبرة و رواية الشخصية و رواية الموقف رغم تفرده بمجموعة من التقنيات الفنية إلا أن روايات هذه الأشكال الثلاثة تشترك في بعض الخصائص التي تعد بمثابة التقنيات العامة لروايات المرحلة الزمانية التي ظهرت فيها كل الروايات في هذه المرحلة:

ولعل أوضح هذه الخصائص المشتركة يتمثل في عنصرين: الأول يتعلق بالبنية التي قامت عليها هذه الروايات والعنصر الثاني يتعلق أيضًا بالطريقة التي تتعامل بها هذه الروايات مع عنصر الزمان، وهما متلازمان(1) فروايات هذه الفترة المبكرة ذات بناء مفكك، ففي الروايات الممثلة لهذا الطور عدد من الوحدات الأسلوبية أو القصصية التي تستقل بوظائف فنية أو غير فنية عن البناء الكلي للرواية وذلك مثل الفقرات الوصفية في رواية زينب والتي يتغنى هيكل فيها بجمال الطبيعة، أو الفقرات التي يشرح فيها بعض أفكاره الاجتماعية الخاصة بأسلوب المقالة الوصفية أو الحوارية، ومثل الفقرات التي ضمنها طه حسين دعاء الكروان والأيام وأديب والتي لا وظيفة لها في الرواية، بل هي تسجيل لبعض المشاهد الأثيرة لديه عن القرية، فحرص على تسجيلها، ومثل الخطب الاجتماعية والمقالات النقدية التي جعلها محمود طاهر لاشين على لسان حواء، دون أن تكون داخلة في الرواية دخولاً عضوياً، وغير ذلك كثير في إبراهيم الكاتب وسارة وعودة الروح ويوميات نائب في الأرياف.

وفي كل رواية من هذه الروايات تفكك ناشئ من مصدر آخر وهو تعدد الاتجاهات الفنية المختلفة داخل النص الروائي الواحد، ففي زينب صراع بين عدد كبير من االتقنيات الفنية، تقنيات الحكاية العاطفية "حكايات العشاق"، وتقنيات المقالة، وتقنيات السيرة الشعبية، وفي دعاء الكروان صراع بين تقنيات القصص الشعبي، وتقنيات الحكاية الوعظية وفي إبراهيم الكاتب صراع بين تقنيات السيرة الذاتية وتقنيات القصص الشعبي وفي عودة الروح صراع بين التقنيات المسرحية

(1) سوف يتبين في الباب الثاني والثالث أن بناء الرواية في كل مرحلة يصحبه نوع من الزمان أو أن كل نوع من الزمان في الرواية تصحبه بنية خاصة .

وتقنيات القصص الشعبي وتقنيات السرد التاريخي.

بالإضافة إلى ذلك فإن أكثر هذه الروايات يقوم على تعدد الحكايات، وتقوم كل الروايات الممثلة لهذه الفترة على ازدواج الوظيفة التي يقوم بها المستوى القصصي، ذلك لأن كل منظر من المناظر الموصوفة عليه أن يقوم بنقل الواقع نقلاً حرفياً – حسب فهم كتاب هذه الفترة للواقعية – وعليه أن يشارك – أيضًا – في رسم الشكل المجازي أو المعبر عن فكرة الكاتب في رواية العبرة، أو يشارك في كشف جوانب الشخصية المحورية في روايات الشخصية، أو يشارك في إظهار فكرة الكاتب في روايات الموقف، نتيجة لذلك فإن الكاتب – غالباً ما– يضحي بالواقع في سبيل الهدف الذي أراده، وفي بعض المواضع القليلة يفلت الزمام من يده وينساق وراء تعداد ما في الواقع بصورة حرفية كما فعل طه حسين – أحياناً – في الأيام، وكما فعل توفيق الحكيم في عودة الروح.

أما الزمان في هذه الروايات فهو الزمان كما هو في الحياة المعيشة، ساحة ممتدة وغير متناهية، وهو لا أثر له في أحداث هذه الروايات مثلها في ذلك مثل القصص الشعبي، والأشخاص يولدون ويموتون ويتحركون وتمر بهم الأحداث دون أن يصدر منهم فعل يدل على تفاعلهم الواقعي مع الزمان المؤثر، فشخصية حامد في رواية زينب لم تتطور تطوراً ذاتياً نتيجة لمرور الزمان، وشخصية إبراهيم الكاتب خرجت من الرواية كما دخلت، وكذلك همام في سارة، والنائب في يوميات نائب في الأرياف، كل ذلك يدل على أن كتاب هذه الروايات يعتنقون الفلسفة الأرسطية القديمة عن الزمان والتي ترى أن الزمان في ذاته لا قيمة له، وإنما هو ظرف للأحداث فقط.

وتشترك روايات هذا الطور أيضًا في المفهوم الذي تضفيه على الواقعية

الزمانية، فالواقعية في هذه الروايات لا تعني سوى النقل الحرفي للأحداث في بعديها الزماني والمكاني على السواء، ولا يتدخل الكاتب في هذه الأحداث إلا ليجملها ويحسنها عن طريق الأساليب والصور الخيالية، أو يشوهها عن طريق المبالغة في الوصف، أي أن الواقع الفني في الرواية لا يختلف عن الواقع المعيش.

والحقيقة أن الفن لا ينشأ إلا عندما يختزل الزمان لحساب المكان أي عندما يقترب من الفن التشكيلي، أو عندما يختزل المكان لحساب الزمان أي عندما يقترب من الموسيقا، أما الحياة غير الفنية أي الحياة التاريخية أو المعيشة فيتعادل فيها عنصرا الزمان المكان وهذا المفهوم الذي تبناه روائيو هذه المرحلة عن الواقع والواقعية ليس جديداً، فقد كان شائعاً في القصص التاريخي القائم على تسجيل الحياة وفي قصص المقامات والقصص الشعبي، ولعل هذا المفهوم عن الواقعية في الرواية ناشئ عن المفهوم السابق للزمان.

وهذا المفهوم عن الواقعية وعن الزمان -بالإضافة إلى التفكك الذي أصاب بنية هذه الروايات من جراء الصراع القائم في كل رواية بين وفاء وحداتها للواقعية بالمفهوم السابق والهدف الذي ابتغاه الكاتب- انعكس على المستوى اللغوي في روايات هذه المرحلة، ففي هذه الروايات صراع بين:

أ - التعبير البياني عن الأحداث. ب- أقوال الشخصيات.

وصراع آخر بين:

أ) نقل هذه الأقوال بأسلوب الحديث المعتاد الذي تحدثت به الشخصيات.

ب) تصوير الأحداث بأسلوب مباشر يتخلى عن الصور الخيالية ويقترب من الاستعمال العامي.

رابعاً: لقد برهن التحليل السابق لروايات هذا الطور من أطوار الرواية المصرية على

صدق القول بأن الرواية المصرية الحديثة ليست إلا امتدادا لتاريخ الأدب العربي، أي أنه برهن على أن العلاقة بين فن الرواية والتراث القصصي ليست علاقة تأثر فحسب بل هي علاقة تطور، رغم تأثرها بفن الرواية في الغرب، ورغم أن إطلاع الأدباء العرب على الرواية الغربية كان من أكبر البواعث على نشاة هذا الفن.

فأكثر المكونات الفنية في الروايات تعود إلى أصول عربية، وطريقة تركيب هذه المكونات مع المكونات المقتبسة في عمل واحد يتلاءم مع الذوق العربي، بل إن المكونات الأخرى الدخيلة في هذه الروايات مختارة لملاءمتها للمكونات العربية ولذوق القارئ العربي أيضًا.

فالشكل التعبيري القائم على الحكاية ذات المراحل الثلاث، في زينب ودعاء الكروان، وحواء بلا آدم شكل عربي – كما سبق القول – قامت عليه أكثر الحكايات الوعظية وحكايات العشاق.

وتعدد الحكايات في الروايتين الأوليين وأدائه للدلالة عن طريق هذا التعدد له جذوره في قصص البخلاء وقصص الشطار، والأسلوب في أكثر الروايات عربي عرف في الأدب العربي بالنثر القصصي أو المقالة القصصية، وطريقة ترتيب الأساليب في زينب وفي دعاء الكروان ذات صلة وثيقة بأساليب القصص الشعبي، وقصص المقامات.

أما الشخصيات والصراع في روايات العبرة فيشبه شخصيات المحبين العزال في قصص العشاق من أمثال مجنون ليلى ويشبه أبطال السير الشعبية.

أما الجوانب التي أطلق عليها بعض النقاد مصطلح "الرومانسية" للتشابه التي وجدوه بين هذه الجوانب في "زينب" و "دعاء الكروان" و "حواء بلا آدم"

ونظائرها في الروايات الرومانسية الغربية وبخاصة الفرنسية فلا تنفي الحكم السابق، ذلك لأن الرواية العربية في مصر نشأت بعدما اكتملت المذاهب الأدبية الكبرى في أوروبا ومنها المذهب الرومانسي، واختيار الكتاب المصريين لهذه الجوانب الرومانسية دون غيرها – وبخاصة بعد زوال المذهب الرومانسي من الصدارة في ذلك الحين – دليل على أن العلاقة بين روايات العبرة في هذه المرحلة والروايات الرومانسية الغربية علاقة تأثر فحسب، وهناك فارق كبير بين علاقة التأثر هذه وعلاقة التطور التي تربط هذه الروايات بالأدب العربي والأدب الشعبي المتمثل في السيرة الشعبية.

بالإضافة إلى ذلك فإن أكثر الجوانب التي تأثرت فيها هذه الروايات بالروايات الرومانسية الغربية جوانب غير فنية يتعلق أكثرها بالموضوعات والأفكار، مثل فكرة التطهير المسيحية التي يرى يحيى حقي أن ذهاب حامد إلى الشيخ في رواية زينب واعترافه أمامه بأخطائه أثر من آثارها، على الرغم من وجود شبيه لها في الأدب العربي في قصة المجنون، ومثل إكثار حامد من تقبيل زينب ومثل إصابة زينب بمرض السل ومبالغة الكاتب في تصوير آلامها، ومثل تناول هيكل لكثير من الأفكار الاجتماعية والتربوية بالتحليل والعرض والتي اقتبسها من أفكار روسو أو فولتير وغير ذلك من الأفكار الاجتماعية والفلسفية،

ولكن الحقيقة أن التأثر الحقيقي بالفن الروائي الغربي لم يتعمق في روايات هذه المرحلة، وإنما في روايات المرحلة التالية: مرحلة النضج عند يحيي حقي ونجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله.

ورواية الشخصية ورواية الموقف لا تختلف عن رواية العبرة في ذلك فروايات الأيام وأديب وإبراهيم الكاتب وسارة ذات صلة وثيقة بقصص الترجمة

والترجمة الغيرية وقصص المقامات وفنون الجدل في الأدب العربي، وروايتا عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف لهما جذورهما في قصص الجاحظ وفي المقامات وفي القصص الشعبي، كل ذلك يثبت هذه العلاقة بين القصص العربي والرواية المصرية الحديثة في طورها الأول.

كما أن الموازنة بين الوحدات القصصية العربية والوحدات القصصية المشابهة لها في الرواية المصرية الحديثة يكشف عن المنهج الذي اتخذه هذا التطور، فلم يكن تطوراً داخل نوع أدبي واحد — ولكنه كان تطوراً من أشكال مختلفة لإنشاء نوع جديد.

هذا التطور لم يتخذ شكل السلسلة فلم تكن آخر حلقات الأنواع الأدبية السابقة هي التي صنعت أولى الحلقات في النوع الجديد، بل كان الأدب العربي الرسمي والشعبي ساحة رحبة أمام الروائي العربي، ينتقي منها ما يملائمه، يدل على ذلك أن الروايات اشتملت على وحدات متباينة تنتمي إلى أزمنة مختلفة وإلى أنواع مختلفة أيضًا، دون تفرقة بينها إلا في مدى ملاءمتها لشكل الرواية كما فهمه أبناء هذه المرحلة.

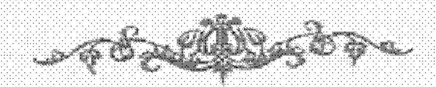
إن التطور الذي حدث في الفنون القصصية العربية حتى ولد هذا النوع الجديد "الرواية" لم يكن تطوراً هادئاً بل كان تطوراً سريعاً — يشبه التطور الذي أصاب المجتمع العربي في ذلك الوقت — لذلك احتوت كل رواية من روايات المرحلة الأولى على عدد من التقنيات المختلفة، الفنية وغير الفنية، مما جعلها تقوم على بنية مفككة — كما سبق القول.

وكل تقنية قصصية قديمة انتقلت إلى النوع الجديد فقدت بانتقالها كثيراً من الخصائص التي كانت لها من مجاورتها لوحدات أخرى، واكتسبت في موضعها

الجديد خصائص أخرى لمجاورتها وحدات جديدة أو قديمة لم تتجاور معها من قبل، فأسلوب النثر الفني في الأدب العربي القديم ليس هو عينة أسلوب النثر في الفقرات التي كتبها هيكل عن الريف، بل حدث في هذا الأسلوب تعديل كبير حتى يتلاءم مع الشكل الجديد، وموقف البطل في المقامات ليس هو عينة موقف البطل في إبراهيم الكاتب وكذلك الترجمة الذاتية والغيرية في الأدب العربي ليست هي عينها فن طه حسين في الأيام وأديب، بل حدث فيها كثير من الحذف والإضافة والتلوين حتى وصلت إلى الطور الجديد.

ولذلك فإن كل شكل من الأشكال الثلاثة في هذا الطور من الرواية المصرية ليس نسخة حديثة لشكل ما في نوع قصص سابق، وإن كانت السيرة الشعبية أقرب هذه الأنواع إليها، فليست الرواية التعبيرية صورة للقصة الوعظية أو المقامة خاصة، وليست رواية الشخصية صورةً لقصة الترجمة خاصة، ولكن هذه الأشكال في مجملها كيان مستقل، يمثل أول طور من أطوار نوع جديد هو "الرواية".

هذا هو المنهج الذي اتخذه التحول الفني من الأنواع القصصية العربية القديمة إلى فن الرواية بعد امتزاجه بالمؤثرات الغربية الوافدة.



الباب الثاني

طور الاكتمال والنضج

١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م - ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٧م

في أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينيات من القرن العشرين بدأت مرحلة جديدة من مراحل التقنيات المستخدمة في الرواية العربية في مصر، هذه المرحلة الجديدة تتميز عن سابقتها بأنها أكثر اقترابًا من من تقنيات الرواية الواقعية حسب المفهوم الأوربي، كما أن روايات هذه المرحلة كانت ذات بنية محكمة إذا ما قيست بروايات المرحلة السابقة، وتميزت روايات هذه المرحلة أيضًا بأن الروايةأصبح لها رؤى خاصة تجاه الواقع المصور.

وقد تنوعت هذه الرؤى بتنوع الايدلوجيات والأساليب الفنية، فأصبح هناك اتجاه فني يحاول التعبير عن الأزمات القومية والذاتية بطريقة رمزية عن طريق السرد، كما هو الحال مع يحيي حقي في قنديل أم هاشم ونجيب محفوظ في رواياته التاريخية الأولى، واتجاه آخر يحاول استكناه الذات واستطبان النفس، واتجاه آخر يحاول الروائي من خلاله رصد الواقع من زاوية أيديولوجية تبرز المذهب الفكري للمؤلف أكثر من إبرازها للواقع المعيش، كما في الروايات الاشتراكية، وهناك اتجاهات أخرى.

ومع ذلك فإن هذه المرحلة الجديدة لم تأت فجاة، ولم تقطع جذور الاتجاهات السابقة في المرحلة الأولى فجأة، فالتطور في الفنون تطور تراكمي، لا يلغي الجديد فيه القديم دفعة واحدة، بل تتسرب روح القديم في الجديد، وتمتد جذور الجديد في أحشاء القديم، ومن ثم فإننا سوف نرى في هذه المرحلة آثارًا من تقنيات رواية العبرة وسوف نرى أثارًا من روايات الشخصية والموقف، ولكن بطرق جديدة تتلاءم مع روح هذه المرحلة الجديدة.

الفصل الأول

تقنيات الرواية الرمزية

١- قنديل أم هاشم : يحيى حقي ١٣٦٠ هـ / ١٩٤١م

٢- عبث الأقدار : نجيب محفوظ ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩م

٣- أحمس بطل الاستقلال : عبد الحميد جودة السحار ١٣٦٣هـ / ١٩٤٣م

٤- لقيطة : محمد عبد الحليم عبدالله ١٣٦٥هـ / ١٩٤٥م

الفصل الأول

تقنيات الرواية الرمزية

قنديل أم هاشم "يحيى حقي"

تمثل هذه الرواية ومثيلاتها مرحلة جديدة من مراحل تطور التقنيات الفنية للروايات التي سبق الحديث عنها في الباب الأول، سواء على المستوى اللغوي أم على المستوى القصصي أم على المستوى الدلالي، فقد تحول التعبير البياني في هذه الرواية إلى رمز فني موحٍ.

فهي رواية قصيرة، تجري أحداثها في القاهرة في الوقت الذي كتبها فيه يحيي حقي أي في أوائل العقد الخامس من القرن العشرين، وتعالج أزمة الصراع بين الموروث الثقافي الغيبي الروحاني المستقر في جذور العقل الشعبي المصري وبين الدخيل الأوربي الوافد، وأثر هذا الصراع على النهضة المصرية.

والأساس الفني الذي قامت عليه الرواية أساس رمزي، لأن الرمز هو الذي يغلب على الأشخاص والأحداث، وهو الذي يتحكم في التشكيل الكلي للرواية، فالرواية كلها تقوم على خدمة هدف واحد وتعمل على إبراز رأي واحد، وهو عدم إهمال الروح الشرقية الأصيلة عند الأخذ بأسباب الحضارة الغربية، فلم ينجح إسماعيل طبيب العيون في علاج عيني فاطمة إلا بعد أن وضع العقار الطبي المستحضر بواسطة العلم الأوربي في القارورة التي كانت مخصصة للزيت المبارك المجلوب من مصباح السيدة زينب بهدف علاج جميع الأمراض.

يأتي يحي حقي بالعالم التخييلي في الرواية كلها باعتباره صورة ترمز لهذا الرأي، لكن هذه الصورة واقعية وليست مفتعلة لأنها صورة للواقع وليست تسجيلا له، ومن ثم لا يحتدم النزاع بين الواقع المصور و الرمز إلى الدرجة التي وصل إليها في الطور السابق، ذلك لأن مفهوم الواقع في هذه الرواية وأمثالها يختلف عن مفهوم الواقع في الطور السابق[1] ولأن الرمز فيها أكثر تطورا وفنية من الرمز البياني الذي كان في الطور السابق، ومن ثم استطاع يحي حقي التوفيق بين الرمز والواقع بمهارة، ونتيجة لذلك اختفت الازدواجية التي كانت السبب في تفكك البناء الفني في زينب وحواء بلا آدم ودعاء الكروان.

ويقوم الرمز في "قنديل أم هاشم" على الوضوح والسهولة في الربط بين طرفي الرمز (الدال والمدلول)، فكل جانب من جوانب الفكرة تقوم الشخصيات والأفعال بالإشارة إليه إشارة رمزية، لأن الكاتب أراد أن يصور النهضة المصرية الحديثة ومسيرتها حسب رؤيته لها، فهو يرى أن مصر كانت قابعة على نفسها قبل اتصالها بأوروبا، كانت متدينة وسعيدة وجاهلة ومليئة بالخرافات والأوهام، أي أنها كانت مريضة، ثم جاءت المرحلة التي اتصلت فيها بأوروبا، فبهرها العلم وخرج شبابها مندفعين إلى أوروبا بحسناتها وسيئاتها، حتى صارت أوروبا بالنسبة لهم كالقطب بالنسبة لمريديه، ثم أصبحوا في حيرة تشبه حيرة من خرج من كهف مظلم إلى ضوء ساطع، وبعد فترة من الزمان ألفوا الحضارة الغربية وعلومها

(١) لم يحرص يحيى حقي على تسجيل الوقائع كما تحدث في الواقع تسجيلاً حرفياً – كما تفعل روايات الطور السابق – وإنما اكتفى بأن تأخذ الأحداث وضعاً يجعلها أكثر عقلانية لقيامها على أسباب معقولة وإن خالفت الواقع التاريخي، ومن ثم فالواقع عنده ليس ما حدث بالفعل وإنما هو ما يمكن أن يحدث في الواقع وليس فقط ما يمكن حدوثه عقلا .

وتمثلوها، وعادوا إلى أوطانهم ليعالجوا أدرانها بروح علمية، ولكن بلادهم وشعوبهم مازالت مؤمنة وجاهلة فرفضت ماديتهم وعلمهم وإلحادهم جملةً واحدةً، وكان لابد من التكيف، فهدى الله الشباب إلى الإيمان، وعندئذ هدى الله الأمة للعلم، واجتمع العلم والإيمان وبهما تنهض مصر، فقد أراد المؤلف أن يصور تفاعل روح الشرق وعقل الغرب في حضارة مصر الحديثة، وأراد أن يقول إن نهضة مصر وتقدمها لا يتم بالإيمان الشرقي وحده ولا بالعلم الغربي وحده، بل لابد من العلم والإيمان لابد من أخلاقيات الشرق وروحانيته وعلم الغرب وحضارته.

أراد المؤلف ذلك، كما توضحه تعليقاته المكررة على لسان الراوي في ثنايا الرواية، وكما يصرح به على لسان إسماعيل في آخر الرواية إذ يقول: "لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني، وفهمت الآن ما كان خافياً علي، لا علم بلا إيمان"[1]، وجعل يحيى حقي كل مرحلة من مراحل التطور في حياة إسماعيل بطل الرواية تقابلها مرحلة من مراحل تاريخ النهضة المصرية الحديثة، أي انه جعل كل مرحلة من مراحل تطور الشخصية مقابلاً موضوعيا لمرحلة مماثلة للمجتمع المصري.

ففي المرحلة الأولى يصور الكاتب "إسماعيل" على أنه واحد من أفراد أسرة متدينة مؤمنة، يعتقد كما تعتقد أسرته في بركات السيدة زينب، ويحج إلى مقامها مثلما تحج، ويتبرك بزيت قنديلها مثلما يتبرك به سائر الناس في حي السيدة أيضا، بل يصاحب الشيخ درديري خادم المقام ويستمد منه البركات، ثم يصور الكاتب إسماعيل في هذه المرحلة على أنه يعيش سعيدا مع الخرافات، ثم يتعرف على نعيمة —

(١) راجع قنديل أم هاشم، ص ٤٥ .

أيضاً – تلك الفتاة التي تدور في ميدان السيدة وتعيث فيه فساداً، وهذه المرحلة ترمز لمصر قبل اتصالها بالحضارة الغربية.

وفي المرحلة الثانية يذهب إسماعيل إلى بريطانيا على نفقة والده ليتعلم الطب، وهناك يلتقي (بماري) الفتاة الأوروبية المتحررة (رمز أوروبا) فتقطع هذه الفتاة الروابط الروحانية في قلبه، وتعمل على إحلال التفكير المادي محلها، يقول يحيى حقي عن هذه المرحلة: "كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها، كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع روابط حية يتغذى منها، إذ توصله بمن حوله، واستيقظ في يوم، فإذا روحه خراب لم يبق فيها حجر على حجر، بدا له أن الدين خرافة، لم يخترع إلا لحكم الجماهير، والنفس البشرية لا تجد قوّتها ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن المجموع وواجهتها، أما الاندماج فضعف ونقمة، ولم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذي وجد نفسه غريقاً وحيداً في خلائه، فمرض وانقطع عن الدراسة، وافترسه نوع من القلق والحيرة[1]" و " من حسن حظه أنه استطاع أن يجتاز هذه المحنة التي يتردى فيها الكثيرون من مواطنيه الشباب في أوربا، وخلص منها بنفس جديدة مستقرة ثابتة واثقة، إن اطرحت الاعتقاد في الدين، فإنها استبدلت إيماناً أشد وأقوى بالعلم، لا يفكر في جمال الجنة ونعيمها، بل في بهاء الطبيعة وأسرارها، ولعل أكبر دليل على شفائه أنه بدأ يتخلص من سيطرة "ماري" عليه، أصبح لا يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب بل جلسة الزميل إلى زميله"[2]

ثم يعود "إسماعيل" من أوروبا فإذا هو غيره عندما ذهب إليها منذ سبع

---

(1) قنديل أم هاشم، ص ٣٢ .

(2) قنديل أم هاشم، ص ٣٣ .

سنوات: استبدل المادية بالروحانية، ذهب شيخاً وعاد طبيباً شاباً، ذهب مؤمناً وعاد ملحداً، يقول يحيى حقي عن حالي ذهابه وإيابه عن طريق تصويره صاعداً سلم الباخرة ذاهباً إلى أوربا بقوله: "إنني أتخيله صاعداً سلم الباخرة شاباً عليه وقار الشيوخ، بطيء الحركة، غرير النظرة، أكرش، ساذجاً، كل ما فيه ينبئ أنه قروي مستوحش في المدينة[1]" ويقول عنه وهو يهبط سلم الباخرة راجعًا من أوروبا: "مَن هذا الشاب الأنيق السمهري القامة، المرفوع الرأس، المتألق الوجه الذي يهبط سلم الباخرة قفزاً؟"[2]

وفي المرحلة الثالثة يعود إسماعيل بما يحويه من علم ومادية وإلحاد إلى منزل الأسرة في حي السيدة زينب، ويجلس إسماعيل بكل ما يحويه بجانب والده ووالدته وفاطمة النبوية بكل ما في صدورهم من إيمان وخرافات وجهل وأوهام، يسكن الشرق والغرب لأول مرة تحت سقف واحد، ولكن وفاقهما لا يدوم إذ يمسك كل منهما في خناق الآخر، ويرفض كل منهما صاحبه من أول يوم، يقول الراوي: "وأُعد الفراش، وأبى الشيخ رجب إلا الانصراف إلى غرفته ليترك ابنه يستريح من عناء السفر، وهذه أمه تجذب نفسها جذباً وتهم بتركه، ولكنها تشير إلى فاطمة وتقول: تعالي يا فاطمة قبل أن تنامي أقطر لك في عينيك، ورأى إسماعيل أمه وفي يدها زجاجة صغيرة، وترقد فاطمة على الأرض وتضع رأسها على ركبة الأم، فتسكب من الزجاجة في عينيها سائلاً تتأوه منه فاطمة وتتألم، سألها إسماعيل:-

- ما هذا يا أمي؟
- هذا زيت قنديل أم هاشم تعودت أن أقطر لها منه كل مساء، لقد جاءنا به

---

(١) قنديل أم هاشم، ص ٢٥ .

(٢) قنديل أم هاشم، ص ٢٥ .

صديقك الشيخ درديري، إنه ذكرك ويتشوق إليك، هل تذكره؟ أم تراك نسيته؟

قفز إسماعيل من مكانه كالملسوع، أليس من العجيب أنه "وهو طبيب عيون يشاهد في أول ليلة من عودته بأي وسيلة تداوي بعض العيون الرمد في وطنه؟

تقدم إسماعيل إلى فاطمة فأوقفها، وحل رباطها وفحص عينيها، فوجد رمداً قد أتلف الجفنين وأضر بالمقلة، فلو وجد العلاج المهدئ المسكن لتماثلت للشفاء، ولكنها تسوء بالزيت الحار الكاوي، فصرخ في أمه بصوت يكاد يمزق حلقه:-

- حرام عليك الأذية، حرام عليك، انت مؤمنة تصلين فكيف تقبلين أمثال هذه الخرافات والأوهام؟"[1]

ويشحذ إسماعيل كل علمه وخبرته في سبيل علاج فاطمة عن طريق العقاقير، ولكن عيني فاطمة يزدادان سوءاً كلما تمادى في استخدام العلم الحديث لعلاجهما، لأنها لا تستجيب للعلاج ولا تثق فيه، ووقف بعلمه حائراً، "وغاب لحظة عن أفكاره فإذا به ينتبه على صوت شهيق وزفير عميق يجوبان الميدان، هذا هو سيدي العتريس ولا ريب، رفع بصره، القبة في غمرة من ضوء يتأرجح يطوف بها، انتفض إسماعيل من رأسه إلى أخمص قدميه، أين أنت أيها النور الذي غبت عني دهراً؟ مرحباً بك لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني، وفهمت الآن ما كان خافياً علي، لا علم بلا إيمان"[2].

لقد عالج إسماعيل هذه المرة بالعلم والإيمان فشفيت (فاطمة) رمز مصر، أخذ زيتا من المصباح وأوهمها أنه يداويها به، وفي الواقع كان يداويها بالعقاقير، فبرئت

(1) قنديل أم هاشم، ص ٣٩ .

(2) قنديل أم هاشم، ص ٥٤ .

فاطمة، "ودخل إسماعيل المقام مطأطئ الرأس، فأبصره يرقص، عليه ضوء خمسين شمعة زينت جوانبه، والشيخ (درديري) يتناولها واحدة واحدة من فتاة طويلة القامة سمراء اللون جعدة الشعر هي نعيمة، قد زال انطباق شفتيها، وبدت لها سنتان، وإن تكلمت فصف من أسنان بيض كاللؤلؤ تكفي النظرة إليها أن تنسي وجود كل قبيح، لقد صبرت وآمنت فتاب الله عليها"[1].

هذا النمط الرمزي الذي استخدمه يحي حقي في هذه الرواية يعد امتداداً للرمز التعبيري الوعظي السابق في الطور الأول بل يعد امتدادا لرواية الموقف الفكري عند توفيق الحكيم، وهما يشكلان مرحلة أولى من مراحل تطور الرمز بوجه عام، يقول الدكتور محمد فتوح: "قد عرفت الآداب الأوروبية في أطوارها التاريخية – كما عرف الأدب العربي – أنماطاً مختلفة من التعبير غير المباشر يقصد فيها إلى استخلاص الأفكار عن طريق تمثيلها في شخصيات وهمية أو عرضها في قوالب وصور وأوضاع مادية، بيد أن هذه الطريقة في تجسيد الأفكار أو البرهنة عليها لم تكن غايتها الإيحاء الرحب غير المقيد بحدود الدلالة أو منطق الواقع، بل كانت وسيلة على تقرير أو استنباط مغزى خلقي أو تعليمي واضح الملامح والتخوم، بحيث إذا وقف القارئ على عناصر الصورة أمكنه ردها على سبيل التبادل، على مدلولاتها المجازية المقصودة، بل لقد يكفي الكاتب قارئه عناء هذه المحاولة، فيصدر عمله أو يختمه بتقرير ما يريده تقريراً مباشراً، مما ينأى بتلك الصورة وأمثالها عن الرمز بمعناه الدقيق، أي من حيث هو محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ بذلك الذي أحسه الكاتب أو الشاعر"[2]، وهذا هو مستوى الرمز

(١) قنديل أم هاشم، ص ٥٤ .

(٢) د. محمد فتوح الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٤ .

الذي دارت حوله بنية الروايات التي يمثل هذا الاتجاه السردي، بل هو الذي دارت حوله أكثر الروايات العربية في مصر إبان نشأتها.

إن غلبة هذا النوع من الرمز في قنديل أم هاشم جعل الرواية تتخذ شكلاً خاصاً تخضع فيه كل حركاتها الخارجية وتطوراتها إلى الحركات والتطورات الداخلية في حياة (إسماعيل) رمز روح مصر الشابة، وقد أدى ذلك إلى عدد من الظواهر الفنية المتعلقة بأكثر أجزاء الرواية في مستوييها القصصي واللغوي، وقد ذكر الدكتور علي الراعي عدداً من هذه الظواهر منها: أنها "تجعل من إسماعيل الشخصية الوحيدة المتطورة روحياً، كل التغيير يحدث فيه هو وحده، أما باقي الشخصيات فهي ميتة جامدة[1]" و "أن المؤلف يختزل الوقائع المادية في قنديل أم هاشم إلى الحد الأدنى الذي لا نقصان بعده، وهذا الاختزال يعطي عمله الفني ميزتين على الأقل أما الأولى فهي التركيز الشديد وسرعة الحركة، وأما الثانية فهي ازدياد وضوح الحركة الروحية في الحكاية"[2] يضاف إلى هذين العاملين أن يحي حقي كفنان يميل إلى التعبير الشعري أي التعبير بالصورة[3]" ويرى علي الراعي أيضًا أن أسبقية الحياة الروحية الرمزية على المادية دعت إلى "عدم قيام الحاجة إلى رسم السمات الخارجية للشخصيات وصفاتها على نحو ما نجده في المدرسة الواقعية[4]" ودعت أيضًا إلى "بروز أهمية التعليق[5]".

---

(١) د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية، ص ١٨٠ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٧٢ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٧٦ .

(٤) المرجع السابق، ص ١٧٩ .

(٥) المرجع السابق، ص ١٨٠ .

إن هذا الشكل الخارجي بوقائعه المادية التي اختيرت لتكون صدى للوقائع الروحية الداخلية في شخصية إسماعيل – اتخذ شكلاً خاصاً تختلط فيه الدرامية والرمز، فالمظهر الخارجي والداخلي للأحداث والشخصيات –إذا صرفنا النظر عن وجهها الرمزي– تقوم على نوعين من الشخصيات والأحداث.

نوع قليل الحركة يكاد يكون ثابتاً ويمثله من الشخصيات والد إسماعيل وأمه وفاطمة النبوية والشيخ درديري وجميع رواد ميدان السيدة زينب، وغيرهم من الشخصيات الجانبية، ويمثله من الأفعال حركات الزائرين لضريح السيدة زينب، وأفعال هذه الشخصيات السابقة الذكر، ويمكن أن ينطبق ذلك على جميع أفراد المجتمع المصري.

وأما النوع الثاني المتغير المتقلب فهو فقط شخصية إسماعيل وما تقوم به من أفعال، وتقوم العلاقة بين النوعين على تبادل الأحوال بحيث تقترب حيناً وتبتعد حيناً آخر، يقترب إسماعيل من المجتمع المصري حتى يصبح واحداً منه، بفكره وروحه وعقله، ثم يبتعد عنه حتى يصل إلى مرحلة الانفصال والقطيعة، يقول الراوي عن الحالة التي كان عليها إسماعيل في أوربا: "**كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلا شعوراً مبهماً، وهو كذرة الرمل اندمجت في الرمال واندست بينها فلا يتميز منها، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرة أخرى**"(1) أي أنه كاد يفقد ذاته في تيار الحياة الغربية، ثم يقترب مرة أخرى من المجتمع المصري فيقول: "**أما الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطاً إلى وطنه، في ذهنه مصر**" ثم يقترب أكثر" وكلما قوى حبه لمصر زاد ضجره من المصريين ولكنهم أهله

---

(1) قنديل أم هاشم، ص ٣٤ .

وعشيرته، والذنب ليس ذنبهم، هم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل الزمن "وينتهي به الأمر إلى الاندماج مرة أخرى في المجتمع المصري بعد فترة من التفاعل المليئة بجولات القبول والرفض.

هذا التطور الذي حدث في شخصية إسماعيل لو نظر إليه بعيداً عن الوجه الرمزي للرواية لأعطى مثالاً – وإن كان باهتاً غير واضح المعالم تماماً – للشخصية الدرامية، فعلى الرغم من أسلوب الكاتب المتتبع لخصوصيات حركة هذه الشخصية إلا أن هذه الشخصية تتغير، وتغيرها – وإن كان ناشئاً عن غير التطور الزماني – فإنه تغير مصور من داخل الشخصية ومنعكس على حياتها الروحية الداخلية وعلى حياتها الخارجية، وهذه الشخصية رغم أنها تتحرك حسب ما تمليه حركة الرمز إلا أن فيها بعض الملامح الذاتية التي تتخذ وجهاً درامياً، يساعد على تشكيل حبكة قريبة من الحبكة الدرامية، حيث تتضافر الظروف الخارجية والداخلية على إحداث التغيير في حياة الشخصية الدرامية في النصوص الدرامية عمومًا مما يدفعها إلى التعامل مع أنماط خارجية لا تتلاءم مع مكوناتها النفسية وهذا يؤدي إلى الصراع الدرامي بين عنصرين هما الظروف الحاضرة والمكونات القائمة على تجارب مكتسبة من الظروف السابقة، وهكذا تندفع الشخصية نحو النهاية المحتومة التي تصنعها بيدها رغماً عنها، وقد نهجت شخصية إسماعيل نهجاً قريباً من هذا وإن كانت لا تنتهي نهاية مأسوية كما هو الشأن مع الشخصيات المأساوية.

أما عن الأسلوب في قنديل أم هاشم فالحكي والوصف يتناوبان فيه على الرواية، ويفسحان المجال أحياناً للتعليق، أو الحوار المحكي، ولما كان يحي حقي قد انحصر في الدلالة على الرمز، والقصد إلى الهدف دون تلكؤ في منحنيات الحكاية وتفاصيلها، فإن اللغة أصبحت عنده ذات وضع خاص، ووظيفة أساسية،

أصبحت كل حركة تحمل رمزاً، مما عمل على قيام الرواية على بنية مُحكمة، ومما ساعده على ذلك صغر حجم الرواية.

ومن نماذج هذا الأسلوب الشاعري المكثف الذي يتميز به يحي حقي قوله عن حركة ميناء الإسكندرية وقوارب الصيد المنتشرة فيه والسفن الخارجة منه والداخلة إليه، واصفاً ذلك أثناء قدوم السفينة التي تقل إسماعيل من أوروبا "ها هو أول قارب يظهر فيه شيخ قد وخط الشيب لحيته، مقوس الظهر، أقعى كالقرد، في مقدم قاربه يصطاد، جلبابه الأزرق أو الذي كان أزرق، ممزق مرقع، وقعت نظرة إسماعيل على سيدة مصرية بجواره فرآها مطلة على الصياد، مغرورقة عيناها بالدموع، وسمعها تتمتم: مصر، مصر، كيف ينتبه لها الصياد وهو لم ينتبه للباخرة كلها، مثلها كثيرات داخلات خارجات"[1].

فكل جملة من الجمل السابقة ذات دلالة رمزية تقوم بجزء من الدلالة الكلية الرمزية للرواية، وتقوم في الوقت نفسه بالعمل على الإشارة إلى الوجه الواقعي لأحداث الرواية وعالمها المتخيل، عن طريق الوصف أو السرد، "ها هو أول قارب يظهر" رمز لبداية ظهور الشخصية المصرية في العصر الحديث، وإشارة إلى الميناء وقرب الشاطئ من حيث الوجه الواقعي: "فيه شيخ قد وخط الشيب لحيته" رمز للعراقة والتجارب العديدة " مقوس الظهر كالقرد " رمز للمحن والآلام التي مر بها، مما عملت على تشويه الصورة رغم ذكاء المخبر، " كيف ينتبه لها الصياد وهو لم ينتبه للباخرة كلها " كناية عن عظمته أي عظمة الشعب الذي لا يعبأ بالتيارات الوافدة، ولا يحرك لها ساكناً لأنه أعرق منها بكثير، وهكذا تقوم كل جملة بإرسال

---

(1) قنديل أم هاشم، ص ٢٨ .

رسالة رمزية تدعم البنية الرمزية الكلية للرواية.

هذا الأسلوب الذي استخدمه يحيى حقي وحمله رموزه وإيحاءاته بتميز بالخفة والسرعة والتصوير الشاعري ومن ثَم فهو يعد امتداد لأسلوب محمود طاهر لاشين السردي في حواء بلا آدم، ولا غرابة في ذلك فهما ينتميان إلى مدرسة فنية واحدة.

ومن أساليب يحيى حقي المميزة هذا النمط الذي يختلط فيه الحكي والوصف والحوار المحكي والذي تمثله هذه الفقرة التي يقول فيها مصوراً حركة الحياة المعتادة في الميدان الزينبي: " أفاق الميدان إلى نفسه وتخلص من الزوار والغرباء، إذا أصخت السمع وكنت نقي الضمير فطنت إلى تنفس خفي عميق يجوب الميدان، لعله سيدي العتريس، بواب الست، أليس اسمه من أسماء الخدم؟ لعله في مقصورته ينفض يديه وثيابه من عمل النهار، ويجلس يتنفس الصعداء، فلو قيض لك أن تسمع هذا الشهيق والزفير فانظر عندئذ إلى القبة لألاء من نور يطوف بها، يضعف ويقوي كومضات مصباح يلاعبه الهواء.

هذا هو قنديل أم هاشم المعلق فوق المقام هيهات للجدران أن تحجب أضواءه، يمتلئ الميدان من جديد شيئاً فشيئاً، أشباح صفر الوجوه منهوكة القوى ذابلة الأعين، يلبس كل منهم ما قدر عليه، أو إن شئت مما وقعت عليه يده من شيء فهو لابسه، نداءات الباعة كلها نغم حزين:-

- حراتي يا فول.
- صل وع النبي صل.
- لوبية يا فجل لوبية.

- المسواك سنة عن رسول الله. . . . . الخ"[1]"

هذا الأسلوب الشاعري يعتمد على خلط الصور الخيالية المكثفة، التي تتراوح بين الصور البيانية المجازية والصور الإيحائية القائمة على التشكيل الفني، والصور الواقعية الضاربة في جذور أرض الواقع، واللغة المهجنة بين الأسلوب العربي والأسلوب العامي، بين لهجة الراوي ولهجات الباعة والدراويش حول مقام السيدة، فالفقرة السابقة تبدأ بالخيال المجازي "أفاق الميدان إلى نفسه" " تخلص من الزوار والغرباء " ثم الخيال الإيحائي الرمزي " إذا أصخت السمع وكنت نقي الضمير فطنت على تنفس خفي عميق يجوب الميدان، ولعله سيدي العتريس بواب الست، . . ألخ".

ثم تبدأ الصور الواقعية بعد ذلك خافتة الصوت باهتة الألوان كأنها قطعة من الخيال السابق الضبابي الغائم ثم لا تلبث أن تبدو واضحة في صورة واقعية تامة في نداءات الباعة وحركة الميدان. فالصور الخيالية المستعملة هنا ليست صوراً قصصية بل هي صور شعرية مجازية إيحائية، وذلك لأن يحيى حقي استمد جزئيات هذه الصور من خارج العالم القصصي وألف بين هذه الجزئيات تأليفاً مكثفاً لا يحدث في الواقع وإنما الهدف منها هو العلاقات الذاتية الرمزية المستخلصة من هذا التكثيف، فهي قد تخلصت من مادية الواقع الصارمة وأصبحت رموزاً للحالات النفسية للراوي وللشخصيات وهذا هو التكثيف الشعري[2].

يقول د. صلاح فضل مبيناً الفرق بين الخيال القصصي والخيال الشعري

---

(١) قنديل أم هاشم، ص ٢٨ .

(٢) راجع في شرح خصائص الرمز الشعري، د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٤٤ .

"فالخيال القصصي ممكن لأنه من المحتمل أن يحدث في نهاية الأمر، أما الخيال الشعري فهو غير ممكن لأنه لا يحدث إلا في منطقة الأشباح المتوقدة في ذهن الفنان، والقصة تتبع نظاماً من تسلسل وتوافق العناصر الواقعية أما القصيدة فهي الاستثمار الكامل لجميع الإمكانيات الخلافية المحتملة، ومن هنا فإن المظهر الاختياري للغة الاستعارية هو محور الإبداع الشعري بينما نجد أن المظهر التوافقي السياقي هو الأساس الجمالي لفن القصة"[1]، وفي قنديل أم هاشم تختلط العناصر الشعرية بالعناصر القصصية، ويمتزج الخيال الشعري بالخيال القصصي، وتتداخل لغة الشعر ولغة السرد، ولعل هذا ما يميز أسلوب يحيى حقي عامة.

لقد وظف يحيى حقي هذا الأسلوب الشعري – مثلما فعل محمود طاهر لاشين في حواء بلا آدم– لخدمة الرواية، فقد جعل العلاقات الذاتية والرمزية المستخلصة من التكثيف الشعري شركة بين الراوي البطل "إسماعيل" ورمزها الكبير، مما جعل هذه الصور الخيالية جزءاً من بنية الرواية على أي من وجهيها الرمزي أو الواقعي.

ومن أساليب يحيى حقي في الوصف الممتزج بالتعليل والحكي، هذا الأسلوب الذي يشترك فيه أيضًا مع (محمود طاهر لاشين) ويقوم على عبارات تفسر الحدث القصصي حسب وجهة نظر بعض الشخصيات، ولا يكون الهدف هو تفسير العمل القصصي وإنما الهدف عندئذٍ إبراز وجهة النظر التي انطلق تفسير الراوي بالاستناد إليها، فالمقصود منها لازم الفائدة لا الفائدة ذاتها، مثال ذلك قوله عن حياة أسرة إسماعيل في القاهرة وأسرة الراوي أيضًا: " اتسع المتجر وبورك لجدي فيه – وهذا من كرامات أم هاشم"[2]" فجملة "وهذا من كرامات أم هاشم" لم يرد منها إثبات

---

(1) د. صلاح فضل (نظرية البنائية)، ص ٣٠٥ .

(2) قنديل أم هاشم، ص ٦ .

الكرامة لأم هاشم وإنما أريد إظهار المعتقد العام للشخصيات.

أمثال هذه الأساليب المجازية لا تعني أن الرواية كلها قائمة عليها، بل هناك أساليب أخرى قائمة على الإيحاء والرموز المنتقاة من الواقع، فأجزاء الصورة من الواقع ولكن تركيب الأجزاء يتراوح بين البيانية والإيحاء مثل قوله: "كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت دفعة أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب — وغريزة التقليد تغني عن الدفع — فيهوى معهم على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه، وإذا شاهد فعلتهم أحد رجال الدين المتعالمين أشاح بوجهه ناقماً على الزمن، مستعيذاً بالله من البدع والشرك والجهالة، أما أغلبية الشعب فتبتسم لسذاجة هؤلاء القرويين ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم، وتفعم ما في قلوبهم من حرارة الشوق والتبجيل لا يجدون وسيلة للتعبير عن عواطفهم إلا ما يفعلون، والأعمال بالنيات[1] " فأجزاء هذه الصورة واقعية حية تصور جانباً من جوانب هذه الأسرة، بل تصور جانباً من جوانب الشعب المصري وهو الجانب الروحي، وتركيب أجزائها واقعي أيضًا قائم على الاختيار الفني للعلاقات والرموز.

ومن نماذج هذا الأسلوب أيضًا قوله: "سنة بعد سنة وإسماعيل يفوز بالأولية، فإذا أعلنت النتيجة دارت أكواب الشربات على الجيران، بل ربما شاركهم المارة أيضًا، وزغردت "ما شاء الله" بائعة الطعمية والبصارة، وفاز الأسطى حسن-الحلاق ودكتور الحي- بحلواته المعلوم، وأطلقت الست عديلة بخورها

---

(١) قنديل أم هاشم. ص ٥.

وقامت بوفاء نذرها لأم هاشم، فهذه الأرغفة تعد وتملأ بالفول النابت وتخرج بها أم محمد تحملها في مقطف على رأسها، ما تهل في الميدان حتى تختطف الأرغفة ويختفي المقطف وتطير ملاءتها، وترجع خجلة تتعثر في أذيالها غاضبة ضاحكة من جشع شحاذي السيدة"[1]".

إن كل هذه الأساليب وغيرها من الأساليب المتعددة في قنديل أم هاشم، تقوم بخدمة المستوى القصصي المتمثل في الحكاية والشخصيات الواقعية ورموزها العامة، مما يعمل على زيادة أحكام الحبكة في وجهيها الرمزي والواقعي القريب من الشكل الدرامي.

وهكذا نرى أن رواية قنديل أم هاشم نموذج جيد للشكل الرمزي الشاعري الذي اتخذ موضوعه من الواقع الحاضر، وعبر عن أزمة الحضارة المصرية المعاصرة كما يراها يحيى حقي، لكن هناك روائيين آخرين لم يتخذوا موضوعاتهم ورموزهم من الواقع المصري المعاصر بل من التاريخ الفرعوني أو التاريخ العربي أو الإسلامي للتعبير عن رؤيتهم بطريقة رمزية أيضًا، كما هو الشأن مع نجيب محفوظ في رواية عبث الأقدار الرواية الأولى لنجيب محفوظ، ورواية أحمس بطل الاستقلال للسحار، وغيرهما من الروايات الرمزية التاريخية.

عبث الأقدار "نجيب محفوظ"

"عبث الأقدار" رواية تاريخية رمزية تجري أحداثها في مصر القديمة أيام الملك خوفو باني الهرم الأكبر، والإطار الفني الذي اتخذه نجيب محفوظ لروايته يقتفي أثر الرمز في الحكاية الشعبية ويستخدم كثيرا من تقنياتها، سواء أكان ذلك على

---

(1) قنديل أم هاشم. ص ٩، ١٠.

مستوى الحكاية أم علي مستوى الشخصيات، فالرواية تبدأ بمولد البطل من أسرة عريقة وتحيط بمولده النبوءات التي ترى أنه سوف يكون ملكاً على مصر، ثم يتعرض الطفل للخطر نتيجة لسماع خوفو ملك مصر بما قالت به النبوءات وتصديق العراف لذلك، فقد ذهب "خوفو" إثر سماعه للخبر في قوة من جيشه لقتل الغلام، وتؤكد كل الدلائل المادية التي تبرزها الحكاية انتصار الملك على هذا الطفل وقتله، ولكن القدر يتدخل إذ ينتصر العنصر الأضعف فينجو البطل الصغير، والحيلة والغفلة يتدخلان لإنفاذ القدر، ويقتل الملك طفل إحدى الخادمات في القصر بدلاً من البطل الحقيقي، ويقطع الراوي كل حبل يمكن أن يهدي الملك للحقيقة، ويتدخل القدر مرة ثانية ليجعل الطفل يتربى في كنف أحد المقربين من الملك، حيث ينقله الملك بنفسه إلى مكان أمين، وينشأ البطل كأبناء الأمراء والملوك ويتعلم الفروسية وفنون الحرب في المدرسة الحربية، ثم تتوالى الأقدار والمفاجآت حتى يتزوج البطل ابنة خوفو ثم يصبح فرعوناً على مصر وبذلك تتحقق النبوءة.

والحكاية تبدأ بنص يقول فيه نجيب محفوظ: "في ذلك اليوم المدرج في طوايا الزمان الذي أرادت الآلهة أن تجعله مبدأ لقصتنا – بدأ الحديث بالهرم الذي شاء خوفو أن يقيمه مثوى لخلده ومستقراً لجثمانه"[1]" وهي بداية شبيهة ببداية الحكايات الشعبية التي تبدأ غالباً بعبارة مثل: "في سالف العصر والأوان، وخالي الأزمان كان هناك كذا وكذا. . . الخ " فهي لا تتخذ لها زماناً محدداً، وإنما تشيرفقط إلى المكان على أنه مصر، على الرغم من اتصالها بشخصية خوفو صاحب التاريخ المعروف

(١) عبث الأقدار، ص ٦ .

والمحدد، وذلك هو منهج الحكايات الشعبية أيضا في تناولها للشخصيات التاريخية.

والحكاية تدور حول الأمراء والملوك والرؤساء وكيفية انتقال الملك من شخص إلى آخر لم يكن يتوقع له ذلك عادة، أما بقية أفراد الشعب فهم مجرد قوة دافعة تعاون البطل أوتقبع في مكانها منتظرة الانتصارأو الهزيمة، فهم يحاربون ويموت منهم الآلاف – ولا عبرة بذلك – وإنما المهم أن البطل هو الذي انتصر بهم، وكذلك هم يبنون الهرم ويموتون، ولكن الملك هو الذي بنى.

والصراع يدور في الرواية بين قوتين لا بين الأفراد، بين قوة الشر متمثلة في الملك وولي عهده، وقوة الخير متمثلة في البطل الأسطورة، والبطل الطفل موسوم عند مولده بأكثر سمات ميلاد أبطال السير الشعبية: شجاع قوي يصرع الأسد برمحه بحيث يدخله في فمه ويخرجه من قفاه، وهو مؤيد بقوة خفية، لا يفشل أبداً إلا في بعض المواطن التي لا تقلل من شأنه، وهو ينتمي إلى أسرة عريقة، حيث ينتمي إلى أسرة "من رع" كاهن أون، وهو لا يعرف نسبه إلا بعد أن يوشك أن يصبح فرعوناً مثل أبي زيد الهلالي تماما، وهو –وإن لم يكن مسلماً– ينتمي إلى ديانة التوحيد مثل سائر الأبطال الشعبيين في الأدب العربي، وكما هو الحال مع أبطال السير الشعبية من أمثال سيف بن ذي يزن في دفاعه عن الإسلام قبل ظهور الإسلام.

والبطل مثل سائر أبطال السير الشعبية ضعيف أمام المرأة، يغلب الأسود ولكن النساء يغلبنه، وكأنه "شركان" ابن "الملك النعمان" في ألف ليلة وليلة. يقول عنه معلقًا على إنقاذه لولي العهد: "وكان " د د ف" يطير بجواده في الهواء طيراً، فكان يطوي المسافة التي تفصله عن الأمير طيا سريعاً وقد سبق الجميع إليه وصادف وصوله وثوب الأسد وثبته القاضية، فلم يضع لبه، وسل رمحه الطويل، وأمسكه بيديه، ووثب من ظهر جواده المنطلق كالسهم شاهراً رمحه، فسقط كشهاب

ناري على الأسد الغاضب، وانغرس رمحه في فم الوحش، ونفذ منه إلى الأرض، وصاحبه معلق به لا تدعه يداه، ولحق به الأمراء والجند فأحاطوا بالأمير، وأطلقوا سهامهم على الأسد المحتضر فقضوا عليه[1]".

وفي موقف آخر يقوم "د د ف" البطل بمغازلة البطلة ابنة فرعون التي يظن أنها إحدى الفلاحات ويطاردها، فيحبها ويحمل صورتها بجوار قلبه، ولكن الراوي يجعله هذه المرة ضعيفاً تغلبه الفتيات، يقول: " ولكنه لم يدعهن يذهبن، وكانت واحدة منهن تطلب منه غفلة فلما لاحت فرصة انقضت عليه كاللبؤة وارتمت على ساقه وتعلقت بها، وعضته في فخذه، وارتمت عليه الفتيات جميعاً منهن من تعلقت بساقه الأخرى، ومنهن من احتضنته بقوة، وجعل يقاومهن بالصبر دون المدافعة ولكنه عجز عن الحركة، ورأى وهو يكاد يجن – الفلاحة الجميلة تجري ناحية الحقول كالغزال النافر، فناداها وتوسل إليها، وقد اختل توازنه فسقط على الحشائش الخضراء، ومازلن يتشبثن به ولم يتركنه حتى اطمأنن على اختفاء صاحبتهن، وقام مهتاجاً غاضباً وجرى في الطريق الذي ذهبت فيه ولكنه لم ير إلا فضاء[2]".

والربط بين أجزاء الحكاية وكذلك التشويق يتم على هذا الأساس الذي قامت عليه السير الشعبية – أيضًا – فالراوي يترك النبوءة الأولى التي ترى أن "د د ف" سوف يصبح فرعوناً ويجعل القارئ ينساها مثلما نسيها خوفو نفسه، وفي اللحظة الحاسمة يفاجئ الراوي القراء كما يفاجأ خوفو بأن الذي سبق له أن حذر منه قد وقع، وأن الحذر لا يغني عن القدر، فهذا هو الطفل الأسطوري الذي تنبأ الكاهن

---

(١) عبث الأقدار، ص ١٦٢ .

(٢) عبث الأقدار، ص ١٢٥ .

به يتولى عرش مصر بيد خوفو نفسه لا بيد غيره.

وأم البطل تختفي في أول الرواية في حادث غامض، ثم يفاجأ البطل كما يفاجأ القراء بأن المرأة التي خلصها هو من الأسر في آخر الرواية هي أمه الحقيقية، وأن "زايا" الأم الزائفة تفاجأ بعد نيف وعشرين عامًا بأن "ردهديت" الأم الحقيقية واقفة أمامها في بيتها تطلب منها ولدها الذي هربت به، وغير ذلك من المفاجآت الكثيرة التي يخرجها الكاتب في ثنايا السرد أو الحوار، كما يخرج الساحر من كيسه أفانين المفاجآت ثم يعمل على تناسيها، وبعد فترة من الوقت، تظهر فجأة كأنها لم تكن متوقعة من الشخصيات، وهذا النوع من التقنيات السردية، شعبي بحث استخدمته السير الشعبية كثيراً.

والصدفة تلعب دوراً بارزاً في حكاية هذه الرواية — كما في القصص الشعبية — والصدفة كما يقول برادلي هي: "أي حادث غير خارق للطبيعة يدخل في التسلسل الدرامي دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة الظاهرة[1] أي أنها عبارة عن أحداث مقطوعة الأسباب المادية" ومثالها في هذه الرواية دخول الساحر "ديدي" صدفة قصر الملك يوم ميلاد الطفل البطل بالتحديد، ومثل مقابلة فرعون وجنوده المرأة "سرجا" صدفة في الطريق في اللحظة نفسها التي يمسك بها جنود كاهن رع، ومثل ولادة "كاتا" الخادمة "مصادفة" في اليوم نفسه الذي ولد فيه البطل، وليس قبله او بعده بيوم واحد، ومثل مقابلة "زايا" ومعها البطل لفرعون "صدفة" في الطريق وسط الظلام الحالك، ومثل سماع "سنفر" لأنباء جريمة خيانة ولي العهد للفرعون "صدفة" وهو في مخزن الخمور، ومثل تصادف مرور بشارو بالباب

---

[1] برادلي: التراجيديا الشكسبيرية، ج١، ص ٢٤ .

عندما كانت "رده ديت" تبوح بقصتها لابنها، وغير ذلك من المصادفات، كل هذه الملامح تؤكد العلاقة الوطيدة بين التقنيات الفنية للبناء الرمزي في الحكاية التي قامت عليها عبث الأقدار والتقنيات الفنية في الحكايات الشعبية.

وفي "عبث الأقدار" مثلما في القصص الشعبية، يعتمد التشويق على المفارقة أو المفاجأة بالنقيض، فعندما يأتي الراوي بحدث مفاجئ فإنه – إمعاناً في المفاجأة والتأثير يجعل الجو النفسي الذي تمليه الأحداث والأساليب اللغوية التي يستخدمها قبل وقوع المفاجأة ينبئ عن استبعاد وقوع مثل ما سوف يقع من حوادث. "فكاتا" –مثلاً– المرأة النفساء يصورها الكاتب على أنها تحمل طفلها في سرور وسعادة، ثم يدخل عليها سيدها "كاهن رع" ليقتل طفلها بعد لحظات وكان ينبغي على الكاتب أن يهيء الجو العام للحدث فيحيط الجو العام بلون أسود تمهيدًا لوقوع الكارثة ولكنه يفعل نقيض ذلك إذ يقدم لهذا الحدث بلون وردي مبهج حتى يكون وقع الكارثة على المتلقي أكثر إيلامًا ومفارقة، يقوله: "انتبهت إليه" كاتا فابتسمت ابتسامة امتنان وشكران، واعتقدت أن سيدها جاء يباركها، فكشفت عن وجه الطفل البريء، وقالت له بصوت ضعيف: اشكر الرب بقلبك الصغير الذي عوضك عن موت أبيك حناناً مقدساً"[1] ثم تنهال عليها وعلى ابنها السيوف، ثم يستقر السيف في صدر الكاهن. فتكون مفاجأة مؤلمة لها وللقراء..

ود د ف "البطل" يغازل الفتاة القروية الجميلة، ويحمل صورتها بجوار قلبه وهو يظن أنها قروية حقاً، إلا أن الأحداث بعد ذلك تكشف أنها ليست إلا ابنه "فرعون مصر" ووريثة عرشه، لكنه قبل أن ينكشف الخبر وتتم المفاجأة يقول له

(١) عبث الأقدار، ص ٤٥ .

أخوه نافا: "واها يا ددف العزيز لقد أصابني السهم" أي سهم الحب " فترديت في قصر كامادي، وأخشى إن كان أصابك أن تقع على كوخ متهدم"[1] وهكذا يوجه الأخ ذهن البطل وذهن القارىء إلى ناحية بعيدة عما سوف تتم به المفاجأة.

على أن أسلوب القص في عبث الأقدار -على الرغم من لغته العربية الفصحى- لا يبعد في منهجه الفني كثيراً عن الأساليب السردية في السير الشعبية، فالراوي يعني بالأحداث أكثر من عنايته بالأشخاص و بحركاتهم النفسية، و بالتفاصيل الدقيقة للمكان أو بالأثر الذي يحدثه مرور الزمان، وإنما هو سرد تتتابع فيه الأفعال الماضية التي تعني بالحكاية أكثر من عنايتها بأي شيء آخر، مثل قوله: "وتقدم الجيش في طريقه، ولم يروا في أثناء سيرهم أثراً لرجال القبائل، وأتتهم الأخبار بأن من كان يضرب في الصحراء منهم ولي الأدبار، حين سمع بأخبار الجيش الزاحف صوب شبه الجزيرة، فشقوا طريقاً آمناً خالياً حتى بلغوا مقاطعة رسيه فألقوا عصا الترحال. . . الخ"[2] أو يلخص الأحداث منبهاً إلى خطورتها في الحكاية مبالغاً في وصفها كما يفعل القاص الشعبي، مثل قوله: "واستقبل ددف على أثر انتهاء المقابلة الفرعونية السعيدة فترة من الزمن مقدارها أثنتا عشرة ساعة، توالت فيها حوادث الجسام الغريبة التي تزلزل النفوس وتحطم العقول، فكانت في عمره السعيد الهادئ مثل مسقط الشلال في مجرى النيل الرزين. ماذا فعل ددف في تلك الفترة القصيرة الحافلة بالعجائب؟ خرج من الحضرة الفرعونية فطلب... . الخ[3]".

وفي خلال هذه الفقرات السردية الدالة على حركة الأحداث وتشابكها في

---

(1) عبث الأقدار، ص ١١٧ .

(2) عبث الأقدار، ص ١٩٠ .

(3) عبث الأقدار، ص ٢١٢ .

خط مستقيم، ينطلق الكاتب – عندما تصل درجة التشابك إلى حد الأزمة – بالعبارات الشعرية العاطفية الموقعة موسيقيا والتي تعمل على خلق التأثر في وجدان المتلقي أكثر من عملها على بيان الأسباب وأسباب الأسباب وتعليل المواقف وتحليلها – كما هو الشأن في الفن الروائي التقليدي – لكن الكاتب جعل هذه الفقرات الغنائية تقوم بنائيًا مقام الجوقة في الدراما الإغريقية أو مقام المواويل الشعرية الغنائية التي يرفع الراوي بها عقيرته في السيرة الشعبية معلقاً على تأزم الأحداث من وجهة نظره، والتي لها فعل السحر في إلهاب عواطف الجمهور، وذلك مثل قول الراوي في "عبث الأقدار" يصف مدى المفارقة في ذهاب فرعون مصر بكل سلطانه وجبروته هو وجنوده في مشهد مهيب لمحاربة طفل واحد رضيع: "ساروا بقضهم وقضيضهم يقودهم الجبار الذي تخشع القلوب لذكر اسمه، وتنكس الأبصار، لا لغزو بلد ولا لقتال جيش ولكن لحصار طفل رضيع مايزال طاهراً قماطه، وتجفل عيناه عن رؤية نور الدنيا وقد غدا بكلمة ساحر يهدد أكبر عروش الدنيا ويزلزل أشد قلوب الخليقة[1]"

وقد يجعل الراوي –كما هو الحال مع راوي القصص الشعبي– مثل هذه الفقرات التي حلت في الرواية محل الموال القديم في القصص الشعبي بمثابة الحكمة المستخلصة من الأحداث التي مرت أو ممهدة للأحداث التي تأتي بعدها، مثل قوله: "واها! إن الزمان يتقدم غير ملتفت إلى الوراء ويُنزل – كلما تقدم– قضاءه بالخلائق، وينفذ فيها مشيئته التي تهوى التغيير والتبديل، لأنه ملهاته الوحيدة التي يستعين بها على ملل الخلود، فمنها ما يبلي ومنها ما يتجدد، ومنها ما يموت ومنها ما

---

(١) عبث الأقدار، ص ٢٦ .

يحيا، ومنها ما يبتسم شبابه ومنها ما يرد إلى أرذل العمر، ومنها ما يهتف للجمال والعرفان، ومنها ما يتأوه لدبيب اليأس والفناء[1].

أو يأتي بالموال على لسان البطل عندما يقع في مأزق كما يفعل القاص الشعبي في مثل هذا الموقف، وكما فعل هيكل من قبل في زينب من قبل على لسان "حامد" عندما يجعله يناجي القمر أو يندب حظه في عبارات وصفية وابتهالات تشبه الشعر في قيمها الفنية، يقول نجيب محفوظ في عبث الأقدار على لسان "كاهن رع" عندما يقع في الخطر: "رع أيها الرب الخالق الموجود منذ الأزل، والوجود بعد ماء جارٍ في فضاء محيط يجثم عليه ظلام ثقيل، فخلقت أيها الرب بقدرتك كوناً جليلاً جميلاً، تمسك بنظام فاتن يسري حكمه الواحد على الأفلاك الدائرة في السماوات، وعلى ذرات الثرى المنتشرة على وجه البسيطة، وجعلت من الماء كل شئ حي: فالطير يحلق في السماء، والسمك يسبح في الماء، والإنسان يضرب في الأرض، والنخل ينبت في جوف الصحراء القاحلة، وبثثت في الظلمات نورا بهياً يتجلى فيه وجهك ذو الجلال والإكرام، يبعث الدفء وينشر الحياة، أيها الرب الخالق أبث إليك همي وحزني، وأضرع إليك أن تكشف عني الضر والبلوى، أنا عبدك المؤمن خادمك الأمين، اللهم إني ضعيف فهبني من لدنك قوة. . . الخ[2] أو قوله على لسان البطل "..." عندما ذهب إلى المكان الذي توقع لقاء حبيبته فيه فلم يجدها: "أن البقعة خلاء لا تجيب، صماء لا تلبي نداء، فما من معين على البلوى أو صارخ على الشكوى، والقلب يستشعر وحشة، ويحس بدبيب الخيبة، ويجثم عليه روح تشاؤم وقنوط[3]".

---

[1] عبث الأقدار، ص ٧٧ .

[2] عبث الاقدار، ص ٣٢، ص ٣٣ .

[3] عبث الأقدار، ص ١٢٨ .

أمثال هذه الفقرات تشبه نظائرها في زينب وفي القصص الشعبي، فهي موسيقية، تتراوح بين السجع وحُسن التقسيم، والتكرار الموسيقي والمجاز والخيال.

وتقوم دلالة الكلمات والجمل في الحكي والحوار في الرواية على المستوى الأول من الرمز أي على دلالاتها الإشارية المباشرة أو على بعض الصيغ البيانية المحفوظة أو المقتبسة من القرآن الكريم – كما يفعل القاص الشعبي – أو على الكناية والتعريض والتلميح بالمعنى، فعلى الرغم من أن الحكاية العامة تذكرنا بقصة موسى عليه السلام كما وردت في القرآن الكريم أو كما وردت في قصص الأنبياء في كتب التاريخ، فإن هناك عبارات تذكرنا أيضًا بالأسلوب القرآني مثل قوله على لسان "هورداديف" للملك: "إني أستطيع أن أقدم بين يديك لو تشاء ساحراً عجيباً، يعلم الغيب، ويميت ويحيي ويقول للشئ كن فيكون"[1] أو قوله على لسان الملك: "انظر إليّ كيف أرضى أن أحمل امرأة جائعة وطفلها الرضيع لأقيها شر البرد والجوع، وأبلغ بهما بلداً ما كانا بالغيه إلا بشق الأنفس، ففرعون رحيم بعباده[2] "هذه العبارات تؤكد تأثر هذه الرواية بتقنيات القصص الشعبي والعربي في طريقة التعبير الرمزي وفي استعمال بعض الجمل القرآنية على سبيل الإشارة أو التلويح بالمعنى المقصود.

أما الحكاية في هذه الرواية فهي العنصر الغالب، وعليها تقوم وحدة الرواية، وتعتمد عليها حبكتها الأسطورية وكذلك هي التي تقوم بالرمز، "أو التلويح والتعريض" فكما سبق القول تبدأ الرواية بنبوءة تتوقع أن يولد لكاهن رع ولد

---

(١) عبث الأقدار، ص ١٢٨ .

(٢) الرواية، ص ٥٤ .

يكون ملكاً على مصر يحل محل الفرعون، وفي آخر الرواية تتحقق النبوءة ويصبح الطفل ملكاً، وما بين هذه النبوءة وتحققها تقع أحداث الرواية، حيث يتعرض البطل للخطر، ولكنه خطر غير مخيف، بسبب النبوءة التي تجعله في حمى من الموت، فالقارئ يعرف النتيجة منذ البداية، فولي العهد الذي ظن أنه قتل البطل لا يفعل ذلك بل يقتله البطل، وعندما هدد البطل فإن البطل هو الذي دافع عنه وأنقذه من الموت عندما تعرض للخطر، والملك الذي قتل طفلاً وعابداً في سبيل حماية ابنه، يتآمر عليه هذا الابن، وزايا حرمت الأم من طفلها فحرمت هي من زوجها الذي سرقت الطفل من أجله، والأم التي فقدت طفلها استعادته بعد أن أصبح بطلاً بل فرعوناً، كل هذه الأطراف المتوازنة التي قامت على الحكمة الجماعية الشعبية القائمة على الأساس الديني والتي ترى أن الحذر لا يغني عن القدر، وأن القاتل يقتل ولو بعد حين، وأن الذي يدين لابد أن يدان وأن المعروف لا يضيع ولو صنع في غير أهله.

هذه الحكاية إذن تقوم على وحدة خاصة وعلى بناء خاص هو بناء الحكاية الشعبية، حيث تلتئم أجزاؤها في هذا الشكل لتؤدي ما تدل عليه دلالة رمزية أسطورية، فالأحداث التي تحتويها الرواية غير مقصودة لذاتها، إذ لو كانت كذلك لعنى الراوي بما في البيئة المصورة من ملامح، فهو لم يعن بالمجتمع المصري الفرعوني ولا بالأفكار أو العواطف أو العادات والتقاليد الي تدور في هذا المجتمع، ولم يتعمق الشخصيات، ولم يهتم بنزعاتهم النفسية ولا بخصوصياتهم وذواتهم، وإنما هم كما في سائر الروايات الرمزية مجرد نماذج ليس غير، وكذلك قصة استيلاء "ددف" على السلطة لم تكن قصة تاريخية أراد الكاتب تعليم الناس إياها، بل المقصود هو الدلالة التي تؤديها الأحداث وليس الأحداث في ذاتها، المقصود، هو

المعنى الذي أراد الكاتب التعبير عنه بطريق غير مباشر، وإن كان هذا المعنى متعلقًا بالأحداث الواقعية المعاصرة لكتابة الرواية خارج عالم القصة التاريخية، إن نجيب محفوظ في روايته عبث الأقدار بل في رواياته التاريخية الأخرى (رادوبيس وكفاح طيبة) يعبر قصصيا عن مشكلة الوطن المستعمر مصر والحاجة إلى بطل مصري من صلب الشعب تأتي به الأقدار لإنقاذ هذا الوطن وتحريره من الغزاة ومن الملك المتسلط.

وفي ضوء الموضوع الذي دارت الرواية حوله، وعلى ضوء التشكيل الفني الرامز الذي اتخذته الحكاية، وبالنظر إلى الحياة التي عاصرت كتابة الرواية، يتبين:

- أن الملك يستعجل بل يعمل جاهداً هو وأعوانه على إنجاز أكبر آية فنية في تاريخه بل في تاريخ مصر وهي بناء "قبر له" وهو الهرم وأن مولد بطل من سلالة الفراعنة الأصلاء من نسل آلهة أون، أبوه الكاهن "من رع" وأمه شابة من عامة الشعب من قرية سنكا، وتوليه سلطة مصر أمر مقدور لا فكاك منه، أرادته السماء، وحينئذ لا يغني الحذر من القدر ومهما اعتقد الملك أنه قتل هذا البطل المنتظر، حتى ولو مات أبوه أو أسرت أمه عند الهكسوس فإنه سوف يتولى زعامة مصر رغم كل شيء.
- أن هذا البطل يعشق فتاة جميلة تجلس على حافة النيل، رسم له أخوه الفنان "تافا" صورتها عندما اكتشفها أول مرة، ومن أجلها خاض البطل غمار المعارك، ومن أجلها انتصر على الأعداء -أعداء مصر- أعظم انتصار وفي ذروة انتصاره يسترد أمه من الأسر وتكشف الحوادث عن نسبه الأصلي ويجلس على عرش مصر بعد أن يقتل الخونة الغادرين، وهكذا تتحقق النبوءة.

هذا التشكيل يكاد يصرح بما يحكيه من دلالة فـ (خوفو) هو الملك، والبطل

هو البطل المصري المنتظر في عصر كتابة الرواية لا في عصر خوفو، والأم هي مصر العريقة التي أسرها الإنجليز (المقابل الرمزي للهكسوس) والبطل يعشق مصر الحديثة "الفتاة" التي تجلس بجوار النيل والفنان هو الذي هداه إليها، ومن أجلها سوف يهزم البطل الهكسوس الجدد والقدامى ويخلص أمه "مصر" وينكشف النسب الحقيقي، ويعود عرش مصر لابن "من رع" وقد يشير الرمز إلى غير ذلك، فهذه مجرد قراءة للرواية لأن الكاتب استخدم التشكيل الأسطوري لهذه الرموز، والأسطورة شكل موح يبتعد عن التصريح قليلاً مما يجعله مرحلة وسطى بين الرمز المباشر والإيحاء الحر.

نعم قد يقف عنوان الرواية "عبث الأقدار" في مواجهة هذه الدلالة الرمزية، إذ إن العنوان يحتوي على رؤية تلوم القدر على تقلبه غير القائم على المنطق، شأن الرؤية التي يعتنقها غالباً القصاص الشعبي تجاه القدر، ولكن نجيب محفوظ قد يكون اتخذ ذلك ستاراً، وقد يكون أراد مجرد التشكيل الأسطوى لهذه الأحداث، وهو لا يصرح بهذه الدلالة تصريحاً مباشراً كما في الروايات التعبيرية السابقة، أو كما فعل علي أحمد باكثير في رواية (وا إسلاماه) مما يقرب هذا النمط من الرمز الفني ويقرب الرواية من التعبير الواقعي الفني، ولكنه لا يترك الإيحاء حراً يشع بالدلالات مثل الروايات الإيحائية المغرقة في الواقعية وإنما يقيده بنوع من الإشارات الخفية التي تتولد من المشابهة بين الأحداث الواقعية الحاضرة والأحداث الخيالية في الرواية وكيفية معالجتها وتركيبها، من أجل ذلك كان الرمز في هذه الرواية وأمثالها مرحلة متطورة عن الرمز المستخدم في الرواية التعبيرية في الطور البياني والوعظي السابق، لأن العلاقة بين الأحداث وما ترمز إليه هنا علاقة محددة الملامح، وتقترب من الدلالة عن طريق الإشارة، ولكنها لا تتخذ الشكل التعبيري الذي مر في

المرحلة السابقة بل تتخذ الشكل الأسطوري الشعبي، فشكل الأسطورة شكل فني بخلاف شكل الحكاية الوعظية، لاعتماد الأسطورة على أسلوب قريب من الإيحاء أكثر من اعتمادها على الوعظ المباشر، ولقيامها بوظيفتها عن طريق جمع أجزائها وتحيل أطرافها، أذ أنها تقوم بوظيفتها كما تقوم بها الصورة التشكيلية الفنية، فكل جزء من أجزاء الأسطورة مقصود وضروري في توصيل ما يريده الكاتب، أما الحكاية الوعظية فالمقصود هو الأثر الذي تتركه النهاية المؤثرة فحسب، لذلك كانت الفقرات الغنائية في رواية زينب مثلاً عاملاً من عوامل التفكك في بناء الرواية ولم تكن شبيهاتها في "عبث الأقدار" كذلك. وكذلك فإن الرمز الأسطوري هنا في رواية عبث الأقدار أكثر تقدماً من الرمز الذي مر في قنديل أم هاشم رغم سبقها لها لأن الأسطورة تؤدي الرمز عن طريق نظم كل جزئياتها في كيان واحد، أما هناك في قنديل أم هاشم فكل جزء فيها يقوم بإشارة رمزية خاصة، اسماعيل وماري وفاطمة والقنديل. . . . الخ.

على أن في حكاية "عبث الأقدار" وجهاً آخر غير هذا الوجه الأسطوري الرمزي السابق، هذا الوجه يتعلق بالمعالجة الواقعية البشرية للأحداث، فعلى الرغم من شيوع المصادفات في أحداث الرواية وغلبة التشكيل الرمزي على النهج الواقعي أو الدرامي أو التسجيلي للأحداث، إلا أن هناك بعض الملامح الواقعية للشخصيات بالمفهوم الذي سبق عند الحديث عن قنديل أم هاشم، فالملك خوفو الذي يبارك تقديس الشعب له وعبادته إياه ويؤيد الرأي القائل بأن الآلهة هي التي جاءت به إلى العرش، هو في حقيقة الأمر لا يؤمن بذلك، بل يؤمن بأن القوانين والأسباب الواقعية الملموسة المدركة هي التي عملت على توليه السلطة، يقول خوفو: "لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت ملكاً من ملوك مصر، وما سما بي

من الإمارة إلى العرش إلا القوة، وكان الطامعون والمتمردون والحانقون لا يفتأون يتربصون بي الدوائر، ويتحفزون للقضاء علي، فما أشل ألسنتهم وقطع أيديهم وأذهب ريحهم إلا القوة" ثم يقول: "بل ما الذي دفعني إلى مرتبة القداسة فجعل كلمتي قانوناً ورأيي حكمة إلهية، وطاعتي عبادة، أليست هي القوة[1]" ولكي يوفق الكاتب بين الدور الأسطوري الذي أسنده للملك وهذه النظرة المادية للواقع فإنه يجعله لا يؤمن بنبوءة الكاهن إلا بعد أن يختبره مادياً، أي بعد أن جرب سحره، ثبت صدقه وبعد أن أكدت المرأة الهاربة من عند كاهن رع نبوءة الساحر. إلا أن هذا التبرير من الكاتب وإن أكسب شخصية فرعون قدراً من المعقولية فإنه جعل الرؤية التي اعتنقها أسطورية أكثر منها واقعية.

ومن الملامح الواقعية القليلة التي حاول الكاتب التوفيق بينها وبين التشكيل الرمزي الأسطوري لحركة الشخصيات أنه يجعل الحيلة تساند المصادفات والقدر في خلاص الطفل من قبضة فرعون، فالأب قد أحكم اخفاءه، والخادمة "زايا" المخلصة لسيدها ضحت بحياتها من أجل انقاذ الطفل، ولكنه يعلل اختطافها له رغم كل ذلك بالدوافع النفسية الواقعية التي كانت تعانيها، فقد كانت تتمنى أن يكون لها ولد ترضي به زوجها الذي كان يهددها بالطلاق إذا لم تنجب، "وبشارو" يحتضن الغلام لأنه وقع في غرام زايا، والطفل صار قوياً لأنه تربى في بيت بشارو، وهو يقترب من ولي العهد بسبب شجاعته، والملك يوافق على زواجه من ابنته لأنه انتصر على الهكسوس وانقذ حياته وحياة ابنه، وهكذا يحاول الكاتب أن يجد تبريراً ماديًا يقبله العقل لكل حركة من حركات الشخصيات، مما يجعل الرواية تبدو في

(1) عبث الأقدار، ص ١٠ .

أحد وجهيها أسطورية وفي الوجه الآخر واقعية، بمفهوم جديد للواقع يختلف عن مفهوم روايات الطور السابق له.

فقد كان مفهوم الواقع في الطور السابق هو ما حدث بالفعل أما مفهومه في هذه الرواية ومثيلاتها فهو ما يمكن اعتقاد حدوثه وربطه بالأسباب المادية أو العقلية، وبذلك فإن الواقعية بدأت في هذه المرحلة تتخلص من التاريخ التسجيلي وتتخذ شكلاً فنياً مستقلاً يعتمد على التفسير أكثر من اعتماده على التقرير، فالتاريخ يقرر أما الأسطورة فإنها تفسر.

وفي نهاية الحديث عن عبث الأقدار يمكن القول بأن هذه الرواية إن لم تستطع التخلص تماماً من تقنيات المرحلة السابقة لقربها في الزمن ولاعتمادها على المصادر الشعبية إلا أنها تعد بداية مرحلة جديدة من التقنيات التي اكتملت فيما بعد في الرواية الواقعية عند نجيب محفوظ نفسه.

أحمس بطل الاستقلال "عبد الحميد جودة السحار"

كان كاتب الرواية ذات الشكل الوعظي يصنع حكاية تعبر عن الهدف التعليمي أو السياسي أو الاجتماعي الذي أراده وفي الوقت نفسه يصنع الحوافز الوعظية التي تدفع إليه وتحمس القارىء انفعاليا لاتباعه، أي أنها كانت تقوم بمهتمين في وقت واحد، فزينب كانت تعبر عن الوضع الاجتماعي المصري القائم على عدم الاعتراف بالحب، وفي الوقت نفسه كانت تدعو إلى الثورة على هذه التقاليد، وكذلك بقية روايات هذا النمط من أمثال ثريا وحواء بلا آدم، و"دعاء الكروان" و"غرام سنوحي" وغيرها، ولكن قنديل أم هاشم وعبث الأقدار وأمثالها تطور شطراً واحداً من الهدفين السابقين، وتتمادى في إبرازه وتشكيله بشكل جديد، وهو الإشارة الرمزية فقط أو التلويح إلى المقصود دون إثارة

العواطف أو حفز الهمم بصورة انفعالية عالية إلا ما قد يكون في الموضوع ذاته من معان مثيرة وارتباطات خارجة عن الفن الروائي أو بعض التعليقات المصاحبة لتأزم الأحداث، مثل ما في عبث الأقدار من أشجان تمليها الظروف التاريخية المعاصرة لها، فهي تشير إشارة رمزية تشبه النبوءة إلى أن الثورة على الملك وعلى الإنجليز لابد قادمة، وأنها تشبه القدر الذي لا يقف في وجهه شيء ولكنها نبوءة فاترة، اتخذت شكل الأسطورة للدلالة عليها.

أما الهدف الآخر وهو الإثارة وبث الحماس والثورة فهو الذي قامت به تقنيات الجناح الآخر من الروايات الرمزية، والمتمثل في الشكل الروائي الملحمي الذي تمثله رواية "أحمس بطل الاستقلال" للسحار، و " كفاح طيبة " لنجيب محفوظ، وزنوبيا"لمحمد فريد أبو حديد، و"وا إسلاماه" لعلي أحمد باكثير و وأمثالها من روايات هذه الفترة وهو شكل عريق في الأدب العربي، بل إن أكثر تقنيات الحكايات التاريخية وأحاديث الفتوحات الإسلامية وأيام العرب والسير الشعبية وقصص الملاحم قام على تقنيات هذا الشكل، وقد بُعث من جديد في هذه الفترة على يد "السحار" وعلى أحمد باكثير ونجيب محفوظ وأمثالهم، وقد اختلف الموضوع الذي تصوره الرواية في هذا النمط ذي الرمز الملحمي باختلاف الهدف والمذهب الذي يعتنقه الكاتب، فأصحاب الدعوة الإسلامية اختاروا موضوعات من التاريخ الإسلامي في عصوره المشرقة، وأصحاب الدعوة إلى المصرية اختاروا موضوعات فرعونية، وأصحاب الدعوة إلى العربية اختاروا موضوعات عربية، على أن التشكيل الرمزي الحماسي في هذه الروايات رغم اختلاف أهدافها متشابه، بل إن الإشارات الرمزية التي يؤديها هذا النمط الملحمي قد تتشابه مع الشكل الرمزي السابق في "عبث الأقدار" وفي قنديل أم هاشم في أن الرمز فيهما يشير إلى

غاية محددة ولا يشع إلى عوالم غير محددة، ولكن الفارق بينهما يكمن في أن الجانب الحماسي هو الغالب على تقنيات الرواية الملحمية، بينما الجانب الإخباري هو الغالب في الرواية الرمزية.

فإذا انتقلنا إلى النص الذي اخترناه بوصفه نموذجا للتمثيل لهذا الشكل وهو رواية "أحمس بطل الاستقلال" للسحار فإننا نجد أن موضوعها مصري قديم تجري أحداثه حوالي سنة ١٧٨٥ قبل الميلاد، حيث تصور القصة المعركة الفاصلة بين المصريين بقيادة البطل المصري الشهير أحمس وبين الهكسوس الذين أغاروا على مصر، واحتلوها وعاثوا فيها فساداً، موضوعها إذن معركة تحرير مصر من الاستعمار، هي اذن —كغيرها من روايات هذا النمط وبخاصة رواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ التي تتناول الموضوع نفسه— تصور قصة من قصص البطولة المصرية ضد الهكسوس الغزاة، فالهكسوس يقبضون على (ديدي) أحد رجال أحمس المقربين عندما أرسله أحمس إلى شمال مصر، هو و "باك آن آمون" في مهمة سرية، لإثارة الشعب المصري في شمال البلاد على المستعمرين، وتنجح المهمة، فتقوم بتحريضها زعامات شعبية قوية في الشمال بأعمال مقاومة ضد المستعمرين، وينجح الأمير أحمس في الجنوب في تكوين جيش قوي استطاع به أن يسحق الهكسوس ويطردهم خارج حدود مصر، على الرغم من وجود خونة داخل المعسكر المصري من أمثال الأمير "أو نشي" وهو الموضوع نفسه الذي عالجه نجيب محفوظ في واية "كفاح طيبة" بالطريقة الملحمية نفسها.

والشكل الذي اتخذته حكاية هذه الرواية في تركيبها العام يتشابه بعض الشيء مع الشكل الرمزي في رواية "عبث الأقدار" من حيث اعتمادها على النبوءة في مطلع الرواية، ففي بداية الرواية يقول العراف للأمير أحمس: "سيكون عصرك يا

مولاي عصر يمن وإقبال وسيتم النصر على يدك، وسيكون نصرك يا مولاي غرة في جبين مصر، وستحكم الشمال والجنوب وتنصب ملكاً على الوجهين البحري والقبلي. وستعثر يا مولاي على أحمس ثالث(*) لكما فيتكون من ثلاثتكم اتحاد عظيم، سيطرد المغتصبون من أرض الوطن بفضل وطنيته وحنكته ومهارته(1) "وفي آخر الرواية تتحقق النبوءة كما في عبث الأقدار، ويدور الصراع مثلها بين قوى الخير المتمثلة في الجانب الوطني المصري وقوى الشر المتمثلة في الهكسوس المستعمرين على حد تعبير الأميرة "سشن" التي تقول: "أنها قصة النضال بين الخير والشر، وستبقى وتتكرر حوادثها مادام البشر على هذه الأرض(2)" وتنتصر قوى الخير في النهاية مهما أحاط بها من مخاطر.

والروايتان — عبث الأقدار وأحمس بطل الاستقلال — متشابهتان في نظرتهما للزمن وتعاملهما معه، فليس هنا أو هناك عناية بأثر الزمن كقوة مادية فعالة في الأشخاص والأحداث، وإنما هو ساحة تجري فيها الأحداث وتتصارع القوى حتى تصل إلى النهاية التي بدأ العراف بذكرها. كما أنهما متشابهتان في عنايتهما بالأبطال والملوك وما يدور في ساحة العرش لا ما يدور بين أفراد الشعب، ولكن المعالجة الحماسية التي قامت عليها تقنيات هذا الشكل الذي تمثله "أحمس بطل الاستقلال" جعلتها ذات طابع خاص هو أقرب إلى السير البطولية الشعبية وقصص الملاحم الساخنة وليس إلى الأسطورة الفاترة التي كانت الشكل البارز في عبث الأقدار.

(*) أحمس الثالث هذا هو أحمس بن بنب الفارس الذي أعجب به الأمير أحمس وجعله قائداً من قواده وأحمس الثاني هو أحمس بن أبانا وهما غير الأمير أحمس بطل الرواية.

(1) أحمس بطل الاستقلال، ص ١٩.

(2) أحمس بطل الاستقلال، ص ١٢٤.

فأسلوبها يحمل معجمًا ذا طابع انفعالي تتخلله كلمات وعبارات من قبيل: القتل، التمثيل بالجثث، الطغيان، حرق المدن، تهديم المعابد، تقتيل الأبرياء، والوحدات القصصية الصغرى في هذا الشكل الملحمي ذات إيحاءات حماسية، مثل قوله عن المصريين الذين يستعمرهم الهكسوس المعادل الرمزي (للإنجليز): "وقد أخبرنا أحدهم " يعني المصريين الثائرين " أن شاباً أنكر في جمع من أصحابه أن ملك الهكسوس من "أبناء الإله رع" لأنه لا يمكن أن يكون أبناء الإله رع أجانب غير مصريين، فكان نصيبه القتل والتمثيل بجثته وكان أهل الشمال يذكرون في أحاديثهم أنهم لا ينسون للمغتصبين عبثهم بالبلاد يوم جاءوا فاتحين، ولا بغيهم وطغيانهم ولا حرقهم المدن ولا تهديمهم المعابد ولا تقتيلهم الأبرياء ولا أسرهم النساء والأطفال"[1].

والموقف الذي يقفه "ديدي" في معبد الهكسوس ذو طابع حماسي، فهو يعلم أن القوم لو علموا بحقيقته فإنهم قاتلوه لا محالة، ولكن الكاتب يجعله يضحي بحياته لأنه لم يقبل أن تهان عقيدته بكلمة واحدة، يقول عنه عندما كان متخفيا في مهمة سرية وهو في معبد من معابد الهكسوس: "وأطلق البخور وارتفع صوت الكهنة بالترتيل وراح الكاهن الأعظم يرتل أنشودة "ما أعظمك يا سوتخ" وما كاد يبدأ حتى تمتم ديدي "بل ما أعظمك يا آمون". صاح أحد المصلين بديدي خسئت، فلم يكتف ديدي بذلك بل أضاف " إلهي آمون عون الفقراء ومقسم الأرزاق، فهاج المصلون وماجوا والتفوا حوله، ووصل الخبر إلى مسامع الملك، وعلم أن معتوها من الجنوب يسخر من "سوتخ" فأمر بالقبض عليه"[2].

---

(١) أحس بطل الاستقلال، ص ١١ .

(٢) أحس بطل الاستقلال، ص ١٣ .

وعندما يجعل الكاتب البطل ديدي في موقف البطل المؤمن بعقيدته، والذي يصبر على الإيذاء في سبيلها يبالغ الكاتب في هذا الصبر ويطنب في تفصيل العذاب الذي يقع عليه ويطنب في وصف الأثر الذي يحدثه في نفسه هو أو نفوس الحاضرين أو القراء، بهدف الإثارة الوجدانية وحدها يقول: على لسان باك آن مون: "ثم خرج من القصر عبد أسود ضخم الجسم مفتول العضلات في يده سوط كبير، فاتجه إلى حيث كان ديدي، ورفع السوط والتفت إلى شرفة الملك فأذن له بالضرب، فنزل بالسوط على ظهر ديدي وكان صوته يحز في نفسي حزاً، واستمر العبد يضربه بوحشية وقسوة والعرق يتصبب من جسمه الأسود، وكدت أصيح أكثر من مرة ولكن كنت أكتم أنفاسي خشية انكشاف أمري، وقد أشاح معظم الموجودين بوجوههم ورأيت الدمع يترقرق في أعين الواقفين بالقرب مني، وقد غمي على سيدة صغيرة من هول المنظر. وظهر على العبد الأسود الإعياء فالتفت إلى الشرفة ثانية، فأشار الملك بيده فكف عن الضرب وطوى السوط وحمله وسار والناس ترمقه إلى أن غاب في القصر"[١].

ومن نماذج هذه الأساليب الانفعالية المؤثرة في الرواية هذا الموقف البطولي الذي يقفه الأمير (زازا مانخ) من الخائن "أونش" صديقه وولي نعمته، إذ عندما صرح له أونش بالخيانة ينقلب في الحال من صديق حميم إلى عدو شرس، لأن الخيانة حسب قوله تتنافى مع الشرف، لأنها تقوم على إحياء فرد وتقتل أمة، وينتهز الكاتب هذه الفرصة ويلقي بخطبةٍ مؤثرة على لسان زازا مانخ تكون بمثابة الموعظة للخائن، يقول: "إني لا أكفر نعمتك، ولو طلبت روحي لجدت لك بها، ولكنك

---

(١) أحمس بطل الاستقلال، ص ١٤ .

تطلب ما هو أغلى من روحي. . . تطلب مني أن أبيع أهلي وعشيرتي وأن أساعدك على وضع قيود الاستعباد في أيديهم إلى الأبد، لا. . لن أساعدك على استرقاقهم وإذلالهم، أتورث الشعب ذلاً طويلاً في سبيل جاهٍ زائل؟ ثب إلى رشدك يا مولاي ومد يدك إلى الأمير أحمس وساعده على طردهم تسعد شعبك وتنقذه من الهوان"[1]

ثم يقول بعد أن أقدم على التضحية بروحه في سبيل هذه المبادئ مخاطباً أونش الخائن: "قتلتني أيها اللعين. . . عليك لعنة الآلهة أينما حللت، إني ذاهب إلى محكمة الإله أوزوريس بنفس مطمئنة لأني لم أسرق ولم أتكبر ولم أوذ الناس سراً وحينما أقف بين تمثالي العدالة لأخاطب الإله أوزوريس سأرفع إليه ظلامتي منك، وسأطلب من القضاة الذين تتألف منهم محكمة الإله أن يصبوا جام غضبهم عليك. . . الخ"[2].

ومن نماذج الأساليب الحماسية ذات الخطاب الانفعالي هذا المشهد البطولي المؤثر الذي يصور فيه الكاتب البطل المصري (أوني) الذي خلص ديدي من الأسر وقبض عليه جنود الملك: وأمر الملك بإحضار أوني إليه، فسار ثمانية جنود في صفين، وسار أوني بينهم حتى بلغوا مكان الملك، فانحنوا جميعاً ماعدا أوني، فإنه وقف منتصب القامة، فالتفت إليه أحد الأمناء وقال:

- أنحن أيها الكلب فإنك في حضرة فرعون العظيم سيد البلاد.

فنظر أوني إليه شزرا وقال:

- إن سيد البلاد هناك في طيبة، وإنه لقادم ليخلص البلاد منكم ومن شروركم.

فهب فرعون من على عرشه، واتجه إلى حيث وقف أوني وصفعه صفعة

---

(١) احمس بطل الاستقلال، ص ٣٨ .

(٢) احمس بطل الاستقلال، ص ٣٩ .

شديدة، وقال بغضب:

- لحساب من تعمل أيها الكلب النجس؟
- لحساب ضميري.
- من شركاؤك؟
- المصريون جميعاً.

فقال الملك بغيظ:

- سترى إلى متى تصر على الكتمان.
- إلى يوم أقابل أوزوريس.

فأشار الملك إلى أحد الحرس وقال:

- الجلاد.

فغاب الحارس مدة، ثم عاد وخلفه العبد الأسود الذي جلد ديدي، فأشار الملك إلى أوني فجذبه الجلاد وطرحه أرضاً، وراح يضربه بقسوة اقشعر لها جسم آني وتوقفت المروحة في يده، فقال له الملك:

- ما بك؟ حرك المروحة.

وتفصد الدم من جسم أوني، فأشار الملك للجلاد فكف عن الضرب، وتقدم أحد الأمناء من أوني وسأله:

- اعترف خير لك.. من رفقاؤك؟

فهز أوني رأسه فأشار الملك للجلاد فاستأنف الضرب، ثم أحضرت قضبان محماة ووضعت على جسم أوني فتأوه ورفع يده بجهد فصاح الملك:

- ارفعوا القضبان سيعترف.

واقترب الملك من أوني فقال هذا بصوت خافت:

- ستزول دولتك، وتمحي آثارك.. يا ظالم.

فرفسه الملك بغضب وصاح بجنده: خذوه إلى غرفة التعذيب.. وعذبوه إلى أن يعترف، فنقل أوفي إلى غرفة مظلمة بها سياط وسلاسل وكير نار، وراح أعوان الملك يعذبونه وأغمي عليه أكثر من مرة، وكان كلما عاد إلى رشده استأنفوا تعذيبه، وأخيراً حمل رجلان منهم وعاء كبيراً به ماء مغلي وصباه فوق رأسه، وانحنى أحدهم عليه فوجده جثة هامدة، فأسرع إلى غرفة الملك فسأله هذا: - هل اعترف؟ كلا يا مولاي.. لقد مات"[1].

هذه الوحدات القصصية تقوم الإثارة الانفعالية فيها على تقنيات مستقاة من قصص الأبطال في كتب الملاحم والفتوحات والسير، تقوم على الإعجاب بشخصية البطل الذي يحافظ على مبدئه وعقيدته حتى الموت، وتقوم أيضًا على التعاطف معه والمبالغة في وصف العذاب الذي يلقاه في سبيل هذه المبادئ، والتكريه الشديد في الشخصيات المعادية التي تمثل معسكر الشر، وقد ترعرع هذا الأسلوب بعد ذلك في المراحل التالية في الرواية المصرية كما في رواية "في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس، ورواية "وراء الشمس" لحسن محسب مثلا.

ومن الوسائل التي لجأ إليها المؤلف للتعاطف مع شخصية البطل غير ما سبق ذكره من المواقف والمشاهد الحماسية، الوصف المباشر على لسان الراوي أو على ألسنة الشخصيات لكل من الفريقين، فهو يقول عن ملك الهكسوس على لسان "آني" خادم الملك: ويشرب الملك حتى يثمل فيكيل لنا السباب، أو يملأ كأسه فيرشف منها رشفة ويقذف الباقي في وجوهنا، وكثيراً ما يأمر بجلدنا لأتفه الأسباب"[2] ويقول

(١) أحمس بطل الاستقلال، ص ٨٠: ٨٢.

(٢) أحمس بطل الاستقلال، ص ٧٠.

عنه: "ظهر فرعون على عرشه وبجانبه الوزير الأول وأمامه كؤوس الخمر، وراقصات القصر يرقصن رقصاً رشيقاً على أنغام الموسيقا"(1).

ويقول على لسان الأمير أحمس عن هؤلاء الهكسوس: "انقضوا على البلاد بخيلهم ورجلهم فاحتلوها وعاثوا فيها فساداً، فحرقوا المدن وخربوا المعابد، وقتلوا الرجال وسبوا النساء والأطفال وفرضوا الضرائب فازدادت الحالة سوءاً، جبوها بالقوة فاغتصبوا اللقمة من فم الفلاح، فبات في ضنك شديد وبؤس(2)".

في مقابل هذه الصورة الكريهة التي يرسمها للهكسوس يرسم صورة مشرقة للمصريين، ففي مقابل لهو الملك هناك كان الأمير أحمس هنا بين جنود مصر النابغين يتدربون على الحرب والقتال ويكافأ منهم النابغون من أمثال أحمس بن [illegible] الذي فاق أقرانه في العدو والرماية والحيلة والذكاء في مواقف درامية مؤثرة أمام الأمير. وفي مقابل الصورة التي رسمها الكاتب لجيوش الهكسوس في الجانب الآخر، فإن أحمس هنا يقول لجنوده " وإذا فتحتم مدينة فلا تعيثوا فيها فساداً، ولا تخربوا عامرها، ولا تتلفوا حرثها، فهي ملك لإخوانكم(3)".

ويقابل الكاتب بين عددٍ من المواقف التي تنتمي إلى هذين الفريقين المتقابلين، فصورة البطولة التي يجعلها الكاتب (لهورداديف) الذي يقول عنه "باك أن آمون":

"وقال لي ديدي ونحن في الطريق: "لقد عثرنا على بغيتنا في "آواريس" فقلت أي بغية تعني؟ فقال: "عثرت الليلة على شاب نادر، شاب مصري غيور. آماله

(1) أحمس بطل الاستقلال، ص ٧١، ٧٢ .

(2) أحمس بطل الاستقلال، ص ٩٨ .

(3) أحمس بطل الاستقلال، ص ٩٤ .

كآمال الأمير، وتفكيره كتفكيره"[1] ويصور الكاتب هذا الأمير على أنه بطل عظيم يظل يناضل حتى ينتصر على الهكسوس وعلى يديه يفتح حصن أواريس "عاصمة الشمال.

هذه الصورة المشرقة تقابلها صورة قاتمة هي صورة الأمير "أونش" الخائن الذي يقول عنه الأمير أحمس: "كأنهم كانوا يتنبأون بأخلاقه يوم سموه "أونش" أي الذئب"[2] ويجعله منافقاً في أكثر من موضع: يمدح الأمير أحمس في وجهه ويغدر به ويحاول قتله، ويجعله ذليلاً في مواطن الكرامة وخائنًا في مواطن الوطنية، يفعل أفعالاً تتناقى مع الشرف كما يقول عنه صديقه زازا مانخ، وهو يفشل دائماً: يفشل في الحب والفوز بقلب المحبوبة وينتصر عليه أحمس بن بنب في ذلك، ويفشل في خيانته، لأن أحمس بن بنب يقتل العبد الذي سخره للغدر بالأمير أحمس، ويفشل في مبارزته الفردية لأحمس بن بنب، هذه المبارزة التي لقى فيها حتفه، وقد اتخذت هذه المبارزة صورة المبارزات في السير الشعبية الحماسية أو حكايات منازلة الأبطال في السرد التاريخي في كتب الفتوحات من حيث أسلوبها وهدفها، يقول الراوي " دخل ابن بنب القصر وجرى في ردهاته يبحث عن الأمير "أونش" فكان ينتقل من حجرة لأخرى إلى أن لمحه مدبرًا في إحدى الردهات فقبض على درقته بيسراه، ورفع حربته بيمناه وهتف: أونش. فالتفت الأمير أونش مذعوراً فرأي ابن ينبب كوحش كاسر، قابضا على درقته وحربته، فارتجف ولكنه استعاد رباطة جأشه وتناول حربته ودرقته ووقف يلاقي غريمه، قال ابن بنب: لن تفرَّ بعد اليوم فَصرّ

---

(١) أحمس بطل الاستقلال، ص ١١ .

(٢) أحمس بطل الاستقلال، ص ٢٢ .

الأمير أونش على أسنانه وقال:- جئت لحتفك وسيكون هذا آخر أيامك، وهجم ابن بنب على الأمير أونش وطعنه بحربته، ولكن الأمير اتقى الضربة بدرقته وصوب حربته إلى صدر ابن بنب، فتلقاها هذا بدرقته كذلك، واستمرت المبارزة بينهما سجالا وكان يهجم كل منهما على الآخر كأسد كاسر يريد أن ينال منه مقتلاً، وزلت قدم ابن بنب وسقط على ظهره فاستجمع أونش قوته وطعنه بحربته، ولكن ابن بنب راغ من الضربة وانتقل واقفاً وحمل على الأمير أونش فأخذ هذا يتقهقر في الردهة، وابن بنب يلاحقه، وظهر عليهما التعب، وراح كل واحد منهما يدافع عن نفسه دفاع اليائس المستميت، وكانا يلهثان بصوت مسموع، وأخيراً صوب ابن بنب ضربة قاتلة إلى صدر الأمير أونش وقال له:-

- أونش ستذهب للحساب فويل لك من أوزوريس وقضاة محكمته. . أين عرشك وأين مملكتك التي أسستها في الهواء؟ لقد قتلك غرورك وطمعك فاستكبرت وكنت من القوم الضالين"(1).

ولا يكتفي الكاتب ببث الحماس بهذه الوسائل الملحمية المتعلقة بالوحدات القصصية الصغرى، بل يعضد ذلك بالطريقة الحماسية التي يسرد بها الراوي الحكاية، فالراوي في أحمس بطل الاستقلال وغيرها من الروايات الحماسية الملحمية لا يقف محايداً في الوصف والسرد، بل هو متحيز ظاهر التحيز، هو دائماً مع القوة المصرية الأصيلة، قوة الحق والخير ضد جيوش الاحتلال وقوى البغي والشر والعدوان، فهو عندما يخرج من مجال الحكي إلى الوصف أو التأمل ينظر إلى الكون نظرة تضفي عليه روحًا من هذا الاتجاه الحماسي، يقول: "وابتدأت جيوش النور

---

(1) أحمس بطل الاستقلال، ص ١٤٠ .

تدحر جيوش الظلام وبدأت طلائع النهار[1] "

وهو يصور المعارك والمؤامرات من جانب واحد هو جانب الجيش المصري ويهمل جانب الهكسوس، إنه ينظر إلى المعركة كأنه جندي مصري في ساحة المعركة، يبطئ في الزمان ويفصل الحوادث ويطيل الحديث حينما تكون الحوادث مهمة بالنسبة للجانب المصري، بينما يلخص الحوادث او يترك ذكرها عندما تكون غير مهمة في إثبات البطولة للمصريين، أو في بث الحماس فيهم، مؤيداً هذه المواقف بالأوصاف والكلمات الحماسية مثل قوله "وخرج الجيش من طيبة واختفى في الأفق، وخرج ليسطر صفحة من نور في تاريخ مصر[2]".

بل إن الفعل الواحد الذي يصدرمن شخصين أحدهما ينتمي إلى الجنوب والآخر ينتمي إلى الهكسوس، يطلق الراوي على أحدهما اسماً محببا وعلى الآخر اسماً آخر كريها، فالأمير أونش ابن أحد ملوك مصر السابقين يتجسس لحساب الهكسوس فيصفه الراوي بكلمة "خائن" ثم يجعله يموت ميتة دنيئة في قصور الهكسوس، أما "هورداديف" الذي يقوم بالتجسس –أيضا– ولكن لحساب المصريين فإنه لا يطلق عليه إلا الألفاظ التي ترفع من شأنه: كالبطولة والثورة والشجاعة، بل إنه يطلق على منزله (قصر الثورة) ويجعله يعيش سعيداً مكرماً بعد جلاء جنود الاحتلال.

ومن الوسائل التي يستخدمها الراوي لإحكام التأزم الملحمي من خلال السرد والوصف أنه لا يكتفي بالمبالغة في قص الحوادث المثيرة للنخوة الوطنية والتهويل في صفة البطولة لدى الرجال الوطنيين بل يتتبع أثر ذلك على

(1) أحمس بطل الاستقلال، ص ٨ .

(٢) أحمس بطل الاستقلال، ص ١١٠ .

الشخصيات الأخرى حتى لو كان ذلك على حساب واقعية هذه الشخصيات، ففي سبيل تصوير البطولة والصلابة عند الأمير ديدي عندما وقع في الأسر واشتد عليه التعذيب، يجعل الشخصيات التي تنظر إليه تتألم بينما هو لا يظهر التألم، يقول على لسان (باك ان آمون) " وكدت أصيح أكثر من مرة ولكنني كنت أكتم أنفاسي خشية انكشاف أمري، وقد أشاح معظم الموجودين بوجوههم ورأيت الدمع يترقرق في أعين الواقفين بالقرب مني، وقد أغمى على سيدة صغيرة من هول المنظر وظهر على العبد الأسود الإعياء[1]" ومن أمثلة السرد الحماسي الملحمي ذي العبارات والأوصاف والحركات المثيرة قوله: "مرت الجيوش المصرية في أقاليم مصر الجنوبية المستقلة، فخرج السكان لملاقاتها والحفاوة بها، وأخذت الجماهير تهتف لجيش الخلاص على جانبي الطريق، وكلما مرت الجيوش بإقليم انضم جيشه إليها حتى أصبح لجباً، واستمرت الجيوش في زحفها حتى بلغت الحد الفاصل بين الجنوب والشمال، بين مصر الحرة ومصر الذليلة، مصر المستقلة ومصر المستعبدة فعسكروا هناك... الخ[2]".

إن هذه التقنيات القائمة على شحذ العواطف وإثارة الوجدان جعلت الرواية تشبه السيرة البطولية في شخصياتها وأحداثها وتشويقها وطريقة الرمز فيها، بل في تركيبها وحبكتها. فالشخصيات في أحمس بطل الاستقلال شخصيات نمطية (نموذج) للبطولة والوفاء والوطنية، أو للخيانة والخسة والنذالة هي خيرة أو شريرة.

فالبطل يحكمه النموذج الذي وضعه الكاتب فيه قبل أن يكون محكوماً

---

(١) أحمس بطل الاستقلال، ص ١٤ .

(٢) أحمس بطل الاستقلال، ص ١١١ .

بإنسانيته الحرة الفريدة، لذلك فإن الكاتب يجعل الشخصيات البطولية ذكية حيناً، غبية طائشة حيناً آخر، توقع نفسها في الأزمات بدون مبرر معقول، مثلما يفعل القاص الشعبي بسيف بن ذي يزن وأمثاله، فالأمير (ديدي) هو(وباك آن آمون) تنتهي مهمتهما التجسسية خلف خطوط العدو بنجاح، ولكن حب الاستطلاع والحماس يدفعهما إلى الكشف عن أمرهما، مما يؤدي إلى تعرض ديدي للأهوال، يقول (باك آن آمون) في روايته للحادثة: **"فانتظرنا إلى أن انتهى موكب الملك وأدرنا ظهورنا لنعود إلى مركبنا، ولكن ديدي قال: "أمامنا متسع من الوقت فتعال نشاهد معابدهم " وآلهتهم " ولما كنت في شوق إلى ذلك لم أتردد بل قبلت الفكرة واتجهنا إلى المعبد[1]"** ولم يكن هناك ضرورة لذلك.

والأبطال في أحمس بطل الاستقلال مؤيدون بالنبوءات وهم ينتصرون دائماً حتى في كسب قلوب العذارى، لا نقائص فيهم إلا الشجاعة والبطولة الزائدة، من أجل ذلك يقول الكاتب عن أحمس بن بنب الذي جعله يتفوق في الرماية والعدو والحيلة والذكاء على أعدائه ويقتلهم حتى وهو في الأسر، يقول عنه على لسان (نفرت) وصيفة الأميرة (سشن): **"لم أقل يا مولاتي إلا ما سمعته منك فعندما كنت** تحدثيني عنه أمس صورته لي بطلاً من أبطال قصصنا الخرافية (قالت) لم أجاوز الحقيقة فيما قلت، بل أعتقد أني لم أوفه حقه[2] " أو قوله أيضًا على لسانها: **إنه بطل قصصنا الخرافية ولا شك[3]"**

بل إن الكاتب لا يتورع من إنطاق شخصياته ببعض الأشطر الشعرية

---

(١) أحمس بطل الاستقلال ص ١٢ .

(٢) أحمس بطل الاستقلال ص ٥٧ .

(٣) الرواية. ص ٦٠

والتعبيرات القرآنية مثل قوله على لسان الأمير (سشن) "زدت الفؤاد على علاته وصبا[1]" أو قوله على لسان الأمير أحمس: "وسيعلم المغتصبون أي منقلب ينقلبون[2]".

أما الأحداث فهي أبرز عنصر في الرواية، وهي قائمة على المصادفات والأفعال غير المبررة منطقياً، فالسهم الذي يطلقه "يوفرا" العبد الذي أرسله الأمير (أونش) لقتل الأمير أحمس يمر بين راسي الأمير أحمس وأحمس ابن آبانا دون ان يصيب أيا منهما رغم مهارة يوفرا المشهود لها، وأحمس بن بنب يجعله الكاتب يقبل على حب الأميرة (سشن) دون تهيب مع أنه من عامة الشعب وكأنه كان على موعد سابق معها، والأمير (أونش) يقتل صديقه الأمير (زازا مانخ) ولا يعلم أحد من أصدقاء الأمير وجلسائه.

والأمير (ديدي) في ختام الرواية يجعله الكاتب يجلس هو والأميرة (سشن) – التي تشبه الأميرة ذات الهمة– في إحدى حانات (أواريس) كجاسوسين ليخلصا أحمس بن بنب من الأسر، ولا يكتشف أمرهما لعدم معرفة الناس بهما وينسى أنه في أول الرواية كان قد تحدث عن ديدي بوصفه مشهوراً في (أواريس)[3] والأحداث في الرواية تتشابك على طريقة القصص البطولية الشعبية، فرسالة الأمير أونش إلى ملك الهكسوس والتي يخبره فيها بأن ديدي الذي وقع في الأسر هو واحد من أخطر أعوان الأمير أحمس تصل – صدفة – إلى ملك الهكسوس في الوقت الذي جعلت (آني) ينتظم في سلك الثائرين قبل ذلك بقليل ويستمع إلى الرسالة عندما

---

(١) الرواية ص ١٠١ .

(٢) الرواية ص ٩٩ .

(٣) راجع أحمس بطل الاستقلال، ص ١٣٣ .

كان يعمل في تهوية حجرة الملك. ويخبر (هورداديف) بذلك، ويقوم هورداديف بتخليص (ديدي) في مهمة انتحارية قام بها بعض أتباعه، قبل أن يموت (ديدي) بقليل، ولكن جنود الملك يقبضون على (اوني) أحد القائمين بالمهمة الوطنية الانتحارية أثناء آداء واجبه، ويظل تعذيبه حتى الموت وما يكاد يموت حتى تصل جنود مصر من الجنوب ويقع أحمس بن بنب (اسيراً) ولا ينتهي أسره إلا بالقضاء على الهكسوس.

وهكذا تتشابك الأحداث في سلسلة من البطولات والأسر للأبطال وتخليصهم أو استشادهم بصورة بطولية مؤثرة، والكاتب يضمن قصته حكاية حب بطولية كما في السير الشعبية العربية، ليجتمع الحب والحرب كما هما دائماً في السير البطولية، وتقوم البطلة بتخليص البطل من الأسر، إذ تدخل مدينة أواريس وتقوم بدور الراقصة التي تخدر (السجان) الذي يحرس البطل أحمس بن بنب وتذهب إلى السجن لتفتح له الأبواب وكأنه ليس في هذا السجن غيره أو ليس للسجن إلا حارس واحد هو الذي تمكنت من تخديره.

وهكذا تتابع الأحداث في الرواية التي يقص الراوي كثيراً من أخبارها على ألسنة رواة آخرين من الشخصيات، وكل حدث يدفع لما بعد في شوق لما سوف يحدث للبطل الأسير أو البطل الذي تحاك ضد المؤامرة، ولا تنتهي مؤامرة إلا وتنشأ أخرى ولا ينجو أسير إلا يقع آخر في الأسر، حتى تنتهي الرواية بتخليص الأسير الأكبر من يد الهكسوس وهو الوطن (مصر).

هذا الوجه الذي يأخذ شكل السيرة الملحمية يقوم بجانبه وجه آخر يسنده ويعمل على الإيهام به وهو ذكر تفصيلات الأماكن التي تدور فيها الأحداث أو أفعال الشخصيات الجانبية مثل وصف ما يدور في قصر الأمير أحمس[1] أو

(١) أحمس بطل الاستقلال، ص ١٨ .

التفصيلات التي تجري في (معهد أبناء مصر الحربيين)[1] وقد يجعل الكاتب هذه التفاصيل في سبيل تعميق فكرة ما مثل الحديث الذي يدور بين صبي وأبيه عن التاريخ المصري وتفسير الديانة المصرية وطقوسها[2] أو شرح أسطورة إيزيس وأوزوريس على لسان الأميرة سشن لوصيفتها عندما سافرت الأميرة من الجنوب إلى الشمال بصحبة الأمير أحمس لتخلص البطل أحمس بن بنب من الأسر كما فعلت إيزيس في الأسطورة عندما سافرت من الجنوب إلى الشمال لتخلص أوزوريس وتعيد إليه الحياة بصحبة الابن (حورس) ونجحت كل منهما في مهمتها.

ومن ملامح هذا الوجه الجانبي أيضًا تعليل الأحداث وهو قليل في الرواية، إذ يحاول الكاتب أن يسبغ على الرواية لوناً واقعياً، وذلك بتفسير تصرف الأمير آونش الخائن إذ يعلل ذلك بشرح الدوافع النفسية التي تصطرع في ذاته، فهو ابن ملك من ملوك مصر السابقين ويرى أنه أحق بالملك من أحمس، يقول على لسانه وهو يخاطب نفسه: " أنك أحق من أحمس بملك مصر، قد كان أباؤك ملوكاً على مصر قبل أن يغتصب آباؤه الحكم في الجنوب. . لم تخضع له؟ ولم يتمتع هو بهذا الملك العريض والصيت البعيد وتقبع أنت بين جدران قصرك، بل سجنك؟. لا لن تخضع له بعد اليوم، ثر في وجهه وساعد أعداءه واضرب ضربتك ولا تتردد. . أمامك ملك الجنوب، عرضه عليك ملك الهكسوس لو أزلت أحمس من طريقة"[3].

ومن ذلك أيضًا النظرة الواقعية التي يجعلها الكاتب للشخصيات فالأمير أحمس يقول: "بل سننتصر عليهم ولو كان عرشهم موطد الأركان، لقد انتصروا

---

(١) أحمس بطل الاستقلال، ص ٨٤ .

(٢) أحمس بطل الاستقلال، ص ٨٦ .

(٣) ص ٣٥ أحمس بطل الاستقلال .

علينا وأخضعونا لأنهم وجدوا أمامهم ملوكاً منقسمين متنازعين، أما اليوم فأمامهم شعب متحد الكلمة متماسك البنيان، انتصروا أول مرة لأنهم جلبوا معهم خيولهم وعرباتهم وسيوفهم التي لم يكن لنا عهد بها من قبل، أما الآن فسنحاربهم بأسلحتهم وسنبرهن لهم أننا أصبحنا أكفأ منهم في استعمالها، وأننا أشد منهم بأساً وأقوى مراساً"[1]

وهكذا فإن هذه الرواية بدءاً بلغتها الحماسية ذات الطابع الملحمي والتي تبدو في الحكي والوصف والحوار، ونهاية بالحكاية البطولية التي تقوم عليها، ومروراً بالأبطال الملحميين والموضوع التاريخي والأحداث الحماسية، كل ذلك يبين أنها تقوم على وحدة الهدف الذي قامت من أجله، وهو بث روح الحماس في المصريين والرمز المحدد وهو الثورة على المستعمرين، والعمل على إثارة العواطف الوطنية، والتقنيات التي استخدمتها في ذلك تتراوح بين تقنيات السير الشعبية وتقنيات الملاحم وقصص البطولة والمغازي.

والحبكة التي تقوم عليها الرواية ذات طابع ملحمي أيضًا، فهي حبكة مثلثة مثل القصص البطولية العربية ذات ثلاث مراحل مقدمة ووسط ونهاية، فالمقدمة يبين الكاتب فيها المشكلة وهي احتلال الهكسوس لمصر، والوسط وهو الأزمة متمثلاً في الحرب التي تدور رحاها بين قوى الخير وقوى الشر، وتكاد قوى الشر تغلب قوى الخير، ثم تأتي النهاية السعيدة حيث يهزم المصريون الهكسوس ويطردونهم من الأرض المصرية ويتزوج البطل البطلة ويموت الخائن "أونش".

---

(١) ص ٢٤ أحمس بطل الاستقلال.

لقيطة "محمد عبد الحليم عبد الله"

هناك شكل رابع من أشكال الروايات ذات الطابع الرمزي والإيحائي، وإن كان الإيحاء فيها أقوى من الرمز، وهو الشكل الذي تمثله رواية لقيطة ورواية شمس الخريف لمحمد عبد الحليم عبد الله، ويعتمد هذا النوع من الروايات على التعبير العاطفي الرومانسي المؤثر سواء من حيث اختيار الموضوع أو الشخصيات أو الحكاية أو البناء السردي أو الأسلوب.

فـ"لقيطة" فتاة تسمى "ليلى" وجدت عندما كانت طفلة تحت شجرة في أحد الحقول، ونشأت في ملجأ بالقاهرة تحت رعاية مرضعة تسمى زينب، ثم خرجت ليلى من الملجأ في الثالثة عشرة من عمرها بعد موت زينب، فتاة جميلة أمينة صادقة وفية، وعملت في مستشفى الدكتور "ك" ولكن الممرضات الشريرات كدن لها عند الدكتور (ك) فطردها الدكتور، ولكنها كانت قد تعرفت على رجل كريم يسمى "السيد الكريم" ساعدها وأوجد لها عملاً في الإسكندرية، وهناك عملت في مستشفى (س) الحكومي وتعرفت على الدكتور "جمال" الذي أحبها وأحبته، وعزما على الزواج، ولكن أسرته تدخلت لمنع هذا الزواج غير المتكافئ، ومنعته، وأثناء ذلك التقت ليلى بإحدى المريضات فعرفت أنها أمها وعرفت منها حقيقة حكايتها قبل أن تسلم هذه الأم روحها.

فقد روت الأم لابنتها أنها في شبابها أحبت شاباً غنياً هرب منها بعد علاقته بها لأن الزواج بينهما كان غير متكافئ ولأن التقاليد رفضته وكانت ليلى ثمرة هذا الحب، ثم أصيبت ليلى بجرح قطعت على إثره ذراعها، ثم ماتت بجوار حبيبها.

هذه الرواية التي قامت على الحكاية السابقة تعد من حيث المعالجة الفنية حلقة جديدة من الحلقات التي مر الحديث عنها في معرض الحديث عن الاتجاه

الرمزي والملحمي وفي الوقت نفسه تعد امتدادًا لتقنيات رواية العبرة الوعظية البيانية الذي رأيناها في زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم، فالمستوى اللغوي فيها هو الغالب، مما جعل المستوى القصصي يبدو كأنه جزء منه، فقد عني الكاتب بأسلوبه عناية كبيرة في الحكي والوصف والحوار والتعليق حتى أصبحت الرواية كلها متشابهة الأسلوب وكأنها قصيدة غنائية مبكية تحتوي حكاية، مما دعا بعض الباحثين إلى القول بأن "محمد عبد الحليم عبد الله" يرى أن الأسلوب كالموسيقا التي يجب أن تصحب الرقص أو عرض الفيلم السينمائي، فالرقص بلا موسيقا حركات نصف حية وكذلك العمل الفني بلا أسلوب رقص بلا موسيقا[1]".

فالسرد تملؤه العبارات الموسيقية المؤثرة وتكثر فيه التشبيهات العاطفية المذكورة لتجميل الأسلوب وشرح الصورة، والعبارات المحفوظة التي هي اشطر أبيات شعرية أو بعض آيات قرآنية أو أمثال مأثورة، مثل قوله: "شملتها غرفتها ككل ليلة، إلا أنها ليلة كئيبة، كانت غائرة النجم خافتة الشعاع، موحشة الجوانب عابسة الظلام..

ولم يكن في الدنيا شيء يبسم، ولو أنها بنت الزمان البرة التي ترضى بكل شيء فيه[2]" أو قوله: " وزالت من الأفق الغربي آثار النهار وامحت تفاريق شفق أحمر وأظلم الماء وتراقصت فيه أضواء المصابيح التي كسرتها الأمواج[3]" ومثل قوله عن الخدم في الملجأ: "يروحون ويجيئون في تبلد وفتور، فكأنهم يعتقدون أن أدنى الخدمة عظيم لهؤلاء الواغلين على المجتمع، القاطعين عليه طريق سيره المنتظم،

---

(١) يوسف الشاروني "الروائيون الثلاثة"، ص ٢٢٨ .

(٢) لقيطة، ص ١٥١ .

(٣) لقيطة، ص ١٨١ .

كأنهم النغمة الناشزة في اللحن المنسق الجميل[1]"

أما تضمين الكاتب لجمل شعرية وعبارات قرآنية فمثل قوله "وضحك البيت من تجمع الأضداد"[2] "فضحكت المائدة أيضًا من تجمع الأضداد"[3] أو قوله في الحوار: "هو ما تقولين يا سيدتي الرئيسة والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين[4]" و"لكني كسيابة النادم عضوا على حتى دميت وأنا ما جنيت[5]".

وقد يتخلل السرد بعض العبارات التي يخلو فيها الكاتب إلى قارئه فيحدثه حديثاً مباشراً عاطفيًا موقعًا في لغة رفيعة تشبة لغة أحمد حسن الزيات في ترجماته للروايات الرومانسية الفرنسية، او لغة المنفلوطي الوجدانية، كأن يدله على صفة في البطلة البائسة مثل قوله له: "وتستطيع أنت بعد ذلك أن تعرف ولو على وجه التقريب ما فيه صاحبه من سعة حال وما يدره عليه من مال[6]" أو قوله: "ولو كنت جالساً على الكرسي الذي أمامها ورأيتها وهي مسندة ظهرها إلى كرسيها. . . الخ[7]" أو يعظه ويقدم إليه خبرته مباشرة عن طريق اللغة الانفعالية لا عن طريق القص، مثل قوله له: "ليس شيء من أنواع الحيرة أشد من حيرة المحب لأن القلب فيها يكون مشغولاً بخلق المعاذير لحبيبه، فإذا ما عرضت على العقل لفظها وأنكرها

---

(١) لقيطة، ص ١٠ .

(٢) لقيطة، ص ١٠٩ .

(٣) لقيطة، ص ٩٨ .

(٤) لقيطة ص ١١٣ .

(٥) لقيطة، ص ١٣٨ .

(٦) لقيطة، ص ٥١ .

(٧) لقيطة، ص ١٦٣ .

فيستأنف القلب عرضها من جديد ببرهان أقوى وحجة أثبت حتى تكون له الغلبة، فيقف العقل والمجتمع معاً وقفة التعجب، ثم لا تلبث القضية أن تندمج في غمار الوجود وتفنى في تيار الزمان"(1).

ولما كانت سيطرة المستوى اللغوي على المستوى القصصي في الرواية من القوة بحيث أصبحت الشخصيات نماذج باهتة غير محللة من الداخل يعطف القارىء عليها ويبكي لحالها، ومن ثم فإن التعاطف معها لا يقوم على المعرفة بأدق أسرارها الدفينة، أو عن طريق مشاركته لها في وجهة نظرها وفي رؤيتها كما تفعل الروايات الواقعية، لكن الكاتب يعوض ذلك عن طريق اللغة الانفعالية، فهو يُردف الحديث عن الشخصية بعدد من العبارات العاطفية التي تستدرالدمع، على طريقة المنفلوطي في الاستعطاف، أو يأتي بالصور الخيالية المؤثرة المصحوبة بأساليب الاستفهام التأملي والتعجب التي تشبه الابتهال، مثل قوله عن "اللقيطة": "وجدت في قرية من قرى الريف على مقربة من القاهرة وعلى جانب من طريق سابلة تحت شجرة على رأس مزرعة خضراء، ولا بد أنها نامت تحتها طول الليل، أو على الأقل شهدت في هذه البقعة انجياب الغسق قبل أن يشرق عليها أول شعاع من أشعة الشمس، ترى أين كانت سباع الريف فربما جاء الخلاص في صورة ثعلب أو ذئب. نامت عنها لأنها لا تريدها، وطالما ناديها بالصراخ المختنق بعد أن طبعت أمها على فمها أول قبله وآخر قبلة"(2).

على أن الحكي نفسه لا يدل على حركة مرور الزمان فحسب وإنما هو أسلوب

---

(1) لقيطة، ص 241.

(2) لقيطة، ص 9، 10.

عاطفي موقع خيالي يدل على تتابع الحالات المؤثرة أكثر من دلالته على مرور الزمان، وهو يمتزج بالوصف والعبارات المباشرة، يقول عن لقيطة مخاطبا القارىء: "أتريد أن تعرفها في الثالثة عشرة من عمرها؟ إذن فمد قامة الطفلة التي دخلت الملجأ في الصباح الباكر، إلى قدر يملأ العين ولا يفوت الحد، واجعل في هذه القامة قضفاً(*) ونحافة، وأضف عليها ليونة ورقة وأجمع ما شئت فيها من أنوثة ونضج واجعلها إلى الاحتشام والانكسار والهدوء والتوقر؟ ثم صور وجهاً مستديراً ناظراً دائماً إلى السماء كأنه يفتش عن أناس كان يجب أن يوجدوا فلم يوجدوا في الأرض، وعينين طال هدباهما واتسعتا فشغلتا من الوجه أكبر ما يكون.

ثم أسمع اذنك صوتاً هادئاً رزيناً غير صخاب ولا متدفق لكي تعرف صوتها. .

وإذا نظرت إليها شعرت أنها ضجرة بك، أو حدثتها، اختصرت في الكلام. . .

ولو كانت ربان سفينة لحطمت المجداف والشراع والسكان لأنها مستسلمة للأقدار(1).

فهذه العبارات لا تلتقط خصوصيات الموصوف ولا تتعمق في وصف جزيئاته أو تعددها برؤية واقعية محايدة وإنما هي صور خيالية عامة اتخذت من البطلة موضوعاً لها فحسب، وهذا يعد امتدادًا للحكي المختلط بالوصف الخيالي في كل من زينب ودعاء الكروان.

وقد ينطلق نواح الراوي عندما يتأزم الموقف بعبارات غنائية تشبه الموال الذي يقطع السرد في القصص الشعبي، وهي تشبه مثيلاتها في زينب ودعاء الكروان، فبينما يقول عن ليلى: "تركت وراءها ضعفاً من طفولة وفقراً من نسب ورأت بين

(*) القضف: النحافة "القاموس" .

(1) لقيطة، ص ٣٥، ٣٦ .

يديها ضعفاً من علة وفقراً من صحة فقالت تحدث نفسها: ليت شعري أهذه هي الحياة" ينطلق صوت الراوي وكانه صوت الجوقة في المآسي الإغريقية قائلا: "لا تعجلي يا ابنتي فأنت لا تزالين في يومك الأول وأن عمرك ثلاثة عشر ربيعاً أو يزيد، وقد ادخرت لك الدنيا ما لم تدخره لفتاة"(١)

أما الحوار فهو -مثل الوصف- داخل في إطار الحكي أي أنه حوار محكي، سواء أكان حواراً خارجياً أم حواراً داخلياً، وهو لا يختلف عن الحكي والوصف والتعليق في خياليته وعنايته بالمستوى اللغوي وشعريته وتقطيعه وموسيقيته وقصر جمله وكلماته الانفعالية وتعبيره عن عاطفة الكاتب أكثر من عنايته بتحليل باطن الشخصيات، وذلك مثل هذه الفقرات الحوارية التي تدور بين لقيطة والسيد الأمين، تقول لقيطة: "أنا في ظلام من دنياي يا أبي، لا تشرق علي شمس، ولا يحييني شعاع! أنا لحن غير مطرب، أنا سر كان يجب ألا يذاع، وحديث كان يجب ألا يشاع، أنا كلمة غير واضحة، ولا مفهومة، أنا مبتدأ ماله خبر، وفعل ما له من فاعل، أنا واغلة على مائدة الوجود، أطعم والناس بي برمون فلا أنا ممسكة ولا هم راضون، أنا يا أبي! أنت لا تدري من أنا، أنا خرقة كانت فيها طفلة، أين الملجأ وأمي المرضعة، ما استقبلتني قابلة"(٢) ثم يرد السيد الأمين قائلاً: "استبشري بالصباح وغردي مع المساء، وافرضي على الناس وجودك، فما أنت مذنبة ولا جانية، أنت روح طاهر في إهاب طاهر، أنت ساعة توبة أعقبت ساعة خطيئة، أنت لفظة استغفار رددها لسان عثر، فقبل الله وغفر، أنت دمعة ندم ملؤها حرارة، وفيضها طهارة، أنت يا بنيتي، أنت لا تدرين من أنت، أنت هفوة عابد، أو عثرة

---

(١) لقيطة. ص ٥٤

(٢) لقيطة، ص ٨٩ ص ٩٠ .

زاهد، ما حسبت في السيئات»[1].

فهذا الحوار يستخدم الأسلوب البياني العاطفي الذي استخدم في الوصف من قبل، وهو ينم عن تعاطف الكاتب أكثر من تعبيره عن الشخصية المتحدثة، لأنه لا يستخدم المخزون الثقافي للشخصية المتحدثة، وإنما يستخدم المخزون الثقافي عند الكاتب نفسه، فلقيطة التي لم تتلق من التعليم إلا قدراً يسيراً تشبه نفسها مرة بالكلمة التي لا مدلول لها، ومرة بالمبتدأ الذي لا خبر له، ومرة بالفعل الذي لا فاعل له، وقد يستخدم الكاتب الشخصية المتحدثة أداة لإشباع رغبته هو في تفريغ الشحنة العاطفية الشاعرية التي تتأجج في صدره، متخطياً الموقف الذي لا يستدعيه الحوار إلى مواقف عامة، وذلك مثل الحديث الذي جعله الكاتب للسيد الأمين خلال ثلاث صفحات، ويقول منه: "إن القضاء جرى على الأرض بمثل ما جرى على الإنسان، غير أن الحكمة بانت لنا في الأخرى ولم تبن لنا في الأولى، وإن كانت النظرة العابرة والفكرة العاثرة تقول: ماذا لو أن أرض الصحراء غطيت ببعض هذا الشجر فنجت ونجا ساكنوها من حرقة الشمس؟ وماذا لو أن شجر الغابة وزع بعضه على هذه الصحراء فنجت ونجا ساكنوها من الازدحام والالتواء؟»[2].

وهكذا أدت عناية الكاتب بالأسلوب وتنميقه له إلى تشابهه وتعبيره الشعري الغنائي المباشر عن الكاتب، مما جعل المستوى القصصي يبدو كأنه في خدمة التعبير المباشر، وذلك أيضًا بسبب دخول الحوار والوصف في إطار الحكي بلسان الراوي، ومن ثَم اصطبغت الحكاية والشخصيات والأحداث والموصوفات بالصبغة

(١) لقيطة، ص ٩١ ص ٩٢ .

(٢) لقيطة، ص ١١١ .

الشعرية فبدت الحركات كأنها حركات راقصة في أنشودة مغناة، وبدا حديث الشخصيات كأنه غناء في جوقة حزينة مبكية تشيع الضحية لنهايتها المؤثرة.

أما عن بناء السرد في لقيطة فهو بناء رومانسي، يعد تطورًا للبناء البياني الوعظي الذي سبق الحديث عنه في المرحلة السابقة، فقد بدأت الرواية بحادث وجود الطفلة في قرية من قرى الريف تحت شجرة — كما سبق القول — هذا الحادث بداية ونهاية في وقت واحد، بداية الحكاية التي تقوم "ليلى" فيها بدور البطلة ونهاية مؤلمة لحكاية عشق كانت البطلة فيها أم ليلى، وفي نهاية الرواية تنتهي حكاية "ليلى" بالحب الذي تفسده التقاليد الاجتماعية وتكتشف ليلى أمها من بين نزيلات المستشفى الذي تعمل فيه، وتتعرف على الحكاية الغرامية التي كانت بين أمها وأحد الشبان الأثرياء وكيف وقفت التقاليد الاجتماعية أيضًا بين زواجهما وكانت ليلى هي ثمرة هذا الحب، ثم تموت ليلى ميتة مؤلمة وهكذا يصور الكاتب الحكايتين بصورة متداخلة، أولاهما لا تُعرف بدايتها إلا في آخر الرواية رغم أن السرد يبدأ قصتها من أول الرواية وتنتهي بنهايتها أما الحكاية الأخرى فتبدأ آخر الرواية سرديًا وإن كانت بدايتها حكائيًا تبدأ في أول الرواية وتنتهي بانتهاء الرواية على هذا النحو الموضح بالشكل.

حكاية أم ليلى

حكاية ليلى

فالحكايتان بهذه الصورة متداخلتان، وتدور كل منهما حول بطلة ضحية، تنتهي حياتها بالموت البطيء المؤلم الذي تتوالى عليه الحسرات والآلام النفسية، وهو موضوع الرواية الرومانسية المفضل، وقد كانت أحدى الحكايتين سبباً في الثانية، فحكاية ليلى كلها تعد نتيجة مؤلمة لفشل الحب الذي قامت به الأم، وكانت نهاية

الثانية متشابهة مع الأولى في وقوف القوانين الاجتماعية في طريق الحب، وكانت النتيجة هي الموت.

لقد أراد الكاتب في الحكايتين أن يحذر الفتيات من الاغترار بالشبان الذين يطارحنهن الغرام ثم يوقعنهن في الخطأ الذي يتحملن هن وذريتهن نتائجه، كما أراد أن يعيب القوانين الاجتماعية الظالمة التي لا تعترف بالحب كأساس للعلاقات الاجتماعية دون سواه والتي لا تنظر إلى الناس وفق أخلاقهم لا وفق أصولهم.

والطريقةالتي اتخذتها الحكايتان للوصول إلى هذين الهدفين تقوم على شكل الحكاية الرومانسية القريبة من الشكل الوعظي البياني التي سبق الحديث عنه في الباب الأول، ففي حكاية أم لقيطة يكشف الكاتب عن وجود مجتمع له قوانينه القائمة على الفوارق بين الأغنياء والفقراء وعدم الاعتراف بشرعية الحب بين غني وفقيره، ثم تخرج الأم على هذا القانون فتحب فتى غنياً وهي فقيرة، فيكون جزاؤها أن ترمي فلذة كبدها بين الحقول وتعيش معذبة بذنبها حتى تموت، تقول إحدى المربيات في ملجأ (ح): **"لا فرق بيني وبين أم هذه الطفلة إلا أنني أحببت فتزوجت** وهي أحبت ولم تتزوج، جمع بيني وبين زوجي حب وشريعة وجمع بينها وبين رجلها حب بلا شريعة[1]" ثم يقول الكاتب: "شد ما تقطع القوانين ما تصله الخليقة، وكم تحمل الطاقة البشرية من ألم تخفيه وكأنها لا تحمله، لاشك أن أمها ككل امرأة تألم لما يقاسيه الناس، وتبكي لما يبكي الناس له، ولكن قانوناً أحال قلبها صخراً، فنزعت فلذة من كبدها وطرحت بها في الفضاء[2]".

والشكل الذي تقوم عليه حكاية ليلى لا يختلف عن الشكل الذي قامت عليه

---

(١) لقيطة ن ص ١٣ .

(٢) ليقطة، ص ٢٣ .

حكاية أمها كثيراً، فالقوانين الاجتماعية تحرم زواج اللقيطة من الفتى المعروف النسب، على الرغم من أنها تتحلى بالأخلاق الكريمة وبالجمال والعفة والنقاء الروحي، ولم يكن لها ذنب في وجودها بهذه الصورة.

تخرج ليلى على هذه القوانين فتحب "الدكتور جمال" ولكن المجتمع يفرق بينهما، مما يؤدي إلى أن تموت ليلى موتاً يبالغ الكاتب فيه، إذ يجعل المرض يصيبها والهم يستولي عليها، ثم تجرح بيدها فيتلوث الجرح ويقرر الأطباء قطع ذراعها، فيقوم الدكتور جمال حبيبها بالمهمة المؤلمة مع رفاقه، ثم تموت، مثلما ماتت "زينب" و "هنادي" و "حواء" وكل بطلات القصص الرومانسية، ولأجل المبالغة في الأثر النهائي للحكاية يتمادى الكاتب في تعداد الحوادث المؤلمة التي تمر بها ليلى منذ ولادتها حتى موتها، كما يبالغ في الخصال التي يطلقها عليها والتي تجعل موتها مؤلمًا مؤثرًا في القارىء، وإلى جانب ذلك يستخدم الأساليب العاطفية الرقيقة في تصوير حياة ليلى، مما يجعل موتها مؤثراً مثل حديثه السابق المبالغ فيه عن جمالها وأدبها وذوقها ونشاطها وإخلاصها وغير ذلك.

ومثل سائر روايات هذا الشكل الرومانسي الوعظي لا يدع الكاتب الهدف الذي يقصده من غير توضيح إذ يقول على لسان أم ليلى وهي على فراش الموت تنصح ابنتها بل تنصح كل بنت: "أعيذك يا بنيتي أن يكتب لك ما كتب لي في حياتي، فإن وضاءة جمالي خدعتني، فحسبت أن سلطان الجمال ليس يغلبه تغرير الرجال، ولكنني كنت خاسرة"(١). . . . وأعيذك يا بنيتي أن يكتب لك ما كتب لي في حياتي، فإنها سلسلة من بؤس ومتاعب وعنت وشقاء ولم يكن فيها ضاحك إلا

---

(١) لقيطة، ص ٢٣٦ .

الحلقة الأولى(1)"، هذه النصائح التي تحمل هدف الرواية تشبه نصائح زينب لأمها وزينب على فراش الموت، وتشبه موعظة حواء قبل انتحارها.

على أن اجتماع حكايتين متشابهتين أو أكثر داخل إهاب الرواية لم يكن جديداً على الرواية المصرية ولا على القصص العربي فقد سبقت إلى ذلك كل من زينب ودعاء الكروان ولكن الجديد في لقيطة هو امتزاج هاتين الحكايتين بهذه الصورة المترابطة التي تجعل أكثر الأحداث في الرواية يخدم الحكايتين في وقت واحد فكل مشكلة تصادف ليلى في المجتمع تعمل على التعبير عن الآلام التي انتهت إليها الحكاية الأولى وتعمل في الوقت نفسه على العطف على ليلى، مما يمهد للنهاية الأليمة للحكاية الثانية، ومع ذلك فإن اجتماع الحكايتين في الرواية يؤدي الهدف بطريقة مجازية كما يؤديه اجتماع الحكايات في زينب، فاجتماعهما على النهايات المؤلمة المسببة فيهما عن القوانين الاجتماعية، ووقوف الراوي إلى جانب البطل فيهما يدل على فساد هذه القوانين.

على أن آثار الأدب الشعبي لم تنقطع في هذه المرحلة وفي هذا الشكل الروائي خاصة إذ يستخدم الكاتب وسائل تشبه وسائل القاص الشعبي في تشكيل هاتين الحكايتين، وما يتبع ذلك من تشويق ويستخدم أساليب القاص الشعبي في المفاجآت وفي طريقة صياغة الأحداث والعلاقات التي يربط بعضها بالبعض الآخر، وذلك إلى جانب الاستخدام التقليدي المتشابه للزمن كما هو الحال في الحكايات الشعبية.

فالرواية تدور حول شخصية واحدة رئيسية هي "ليلى" تبدأ الرواية بولادتها

---

(1) لقيطة، ص ٢٣٧.

وتنتهي بموتها، وولادة البطلة هنا يشبه ولادة البطل في الأساطير والقصص الشعبي، فهي توجد تحت شجرة مجهولة النسب مثلما وجد سيف بن ذي يزن، وهي مزودة بما تزود به البطلة الشعبية: الجمال والصدق والعفة والوفاء وغيرها من المثاليات، كما أنها تحمل رمزاً هو "خصلة الشعر" كما يحمل أبطال السير والحكايات الشعبية والأساطير رموزاً عند ولادتهم، وكثيراً ما يؤدي هذا الرمز إلى الكشف عن أصلهم.

وذلك مثل كيس الذهب الذي وجد بجانب سيف بن ذي يزن، وخصلة الشعر التي وجدت مع البطل عندما كان طفلاً في حكاية "ابن الجن" الشعبية، ومثل النبوءة التي صاحبت ولادة "أوديب"، كما أن الصراع بين البطلة والعالم الخارجي يشبه الصراع في القصص الشعبي، فالقوى الشريرة ممثلة في المربيات في الملجأ ثم المرضات في مستشفى الدكتور "ك" وكذلك زوجة الدكتور "ك" نفسه تقف في طريق البطلة، وهن يحكن حولها المؤامرات كما تفعل النساء الشريرات في أكثر القصص الشعبية، فتقول رئيسية المرضات لجماعتها: "أنتن واثقات من أنكن بناتي. . . وأننا جميعاً في هذا المستشفى مهددات بفتاة واحدة فهي تقف في سبيل رقيكن. . أما الفتاة فهي ليلى اللقطية التي أسرت بجمالها وبرقة أجادت تكلفها قلوب النزلاء وقلوب الأطباء، والدنيا يا بناتي كفاح وجهاد، وأنا من اللائي يؤمن بأن الغاية تسوغ الوسيلة، فعلينا أن نتعاون على إخلاء الطريق منها، وإلا بقيت عقبة كئوداً في سبيلنا[1]"

ثم يقول الراوي: "وحبكت أطراف الدسيسة وعرفت كل ممثلة دورها ولم

---

(١) لقيطة، ص ١٣٧ .

بق إلا أن يُرفع الستار، ليرى من في المستشفى قصة دبرت بليل"(١).

ولا تعدم البطلة أناساً أخياراً يقفون بجانبها – كما في القصص الشعبي – فزينب تقف بجوارها في الملجأ وتحبها وتعطف عليها وتضحي في سبيلها حتى الموت، والشيخ الأمين يقف بجوارها ويحبها هو وزوجته الصالحة ويقدمان كل عون في سبيل سعادتها، وهكذا يجعل الكاتب الرواية حلقات من الصراع الذي يدور بين الخير والشر، حيث يطبق الشر الخناق حول الخير حتى تستحكم حلقاته، ثم يأتي الفرج وتستمر البطلة في تسلسل أفعالها المثالية، فهي ترد على الشر بالخير وعلى الجشع بالزهد، وعلى الطمع بالعفة حتى تأتي النهاية المفجعة التي تقضي عليها

ولا يربط كل قسم من أقسام الحكايت بالقسم الاخر إلا شخصية البطلة، وكونه حدث بعده أو قبله، وهذه الأحداث التي تقع في حياة البطلة لا تعمل على الكشف عن شخصيتها ومقوماتها الخاصة في بناء دائري – كما في روايات الشخصية – ولا تدخل الأحداث السابقة في تجربة البطلة لتشكل سلوكها تجاه الأحداث اللاحقة مما يعمل على تطورهما – كما في الرواية الدرامية – إنما هي أحداث وليست أفعال، وهي تكشف عن حالات متراصة وليست تكشف عن مواقف، والشخصيات والأماكن ليست شخصيات وأماكن حية بالمفهوم الفني للحياة، وإنما هي نماذج ولذلك لم يعن الكاتب برسم صور خاصة لها ولا بأسمائها فهي رموز مثل: "لقيطة" الدكتور (ك) ملجأ (ج) مستشفى (س) (السيد الأمين) وهكذا.

والزمن في هذه الرواية –كما في القصص الشعبي– قوة غير مؤثرة، وساحة

---

(١) لقيطة. ص ١٣٨

غير متناهية الأبعاد لا تؤثر في الأحداث ولا في الشخصيات، وإنما هو تيار متشابه الخطى يمر بجوار الأحداث لا بداخلها "الشمس تشرق في الصباح فتلقي إليه سلام اللقاء وتغرب في المساء فتحييه تحية الوداع وكل شيء فيه لا يتغير[1]" "وما يزال أطفال يدخلون ويخرجون، وخدمه يروحون ويجيئون وكل شيء فيه لم يتغير إلا أن ليلى لم تعد فيه[2]" "وأسرعت الأيام خطاها، ومر عام متشابه الشهور متكرر الأيام، وفتاتنا تسلك طريقاً واحداً من البيت إلى المستشفى لا يكاد يتغير[3]".

اجتماع هذا اللون من الزمان مع المصادفات القدرية وأحداث الميلاد والموت غير القدرية، يبعد الرواية عن المنهج الفني القائم على فلسفة البحث المادي عن الحقيقة، ويجعلها مثل الحكايات الرومانسية مجرد صياغة تعبيرية رومانسية انفعالية مؤثرة ومبالغ فيها وفي الوقت نفسه احتفظت لقيطة بالشكل التقليدي للحكاية الوعظية وبالأسلوب الشعري وإن كانت بطريقة أكثر واقعية وترابطًا ما جعلها حلقة متطورة في الشكل الفني المستخدم في زينب ودعاء الكروان.

وهكذا يشد الكاتب قارئه عن طريق الارتباط العاطفي مع البطلة وخوفه عليها وترقبه لما سوف يحدث لها فيما بعد، ولا يضن الكاتب على قارئه ببعض المفاجآت مثل مفاجأة ليلى بأن الفتاة "أحلام" بائعة اللبن التي أحبتها إنما هي في حقيقة الأمر أختها من الرضاع، ومثل مفاجأة "ليلى" ب"أحلام" نفسها في قرية (جمال) مما يتسبب في دمار ليلى، ومثل مفاجأة ليلى بأن المريضة التي عطفت عليها هي أمها نفسها، وهي وسائل استخدمتها القصص الشعبية في التشويق، بل إن

(١) لقيطة، ص ١٤ .

(٢) لقيطة، ص ٤٥ .

(٣) لقيطة، ص ٧٦ .

طريقة قص المفاجأة قريبة أيضًا من طريقة القاص الشعبي، فعندما يقص الكاتب الطريقة التي فوجئت فيها ليلى بأمها يجعلها تفتعل النفور منها والقسوة عليها قبل أن تعرفها –على غير المعتاد من سلوك ليلى– على هذا النحو الذي يقول فيه على لسانها:

- "متى جئت أيها السيدة؟
- منذ ثلاثة أيام
- ومتى تجرى لي العملية؟
- لست أعلم.

ولتها ظهرها وسارت، ومر يوم ويوم، وأعقبه ثالث ورابع ولم تجر للمريضة عملية ومرت ليلى بجوار السرير، فعادت تسألها:

- متى تُجرى لي العملية؟

فأجابتها بخشونة:

- قلت لك لست أعلم، ما هذا الإلحاح في السؤال؟
- ومالك قاسية عليّ هكذا وهم يقولون عنك إنك رقيقة؟ إن حظي يطاردني في كل مكان، فتألمت في نفسها لأنها ما رميت قط بخشونة، ولكنها كانت في حالة نفسية مرة، وشقت ابتسامة طريقها بين شفتيها، وهي تنظر إليها، فقالت المريضة:
- إنما ألححت عليك في السؤال لأنني شعرت بميل نحوك ساعة رأيتك[1] "

ثم تفاجأ بأنها أمها، لكن الكاتب قبل المفاجأة يجعلها تنفر منها وتقسو عليها

---

(١) لقيطة، ص ٢٣٠ .

حتى تحدث المفاجأة أثرها العاطفي القوي، والراوي يصور اللقاء الأول بين ليلى وجمال مبالغاً في خشونته وجفافه ثم يعقبه حب عارم.

وبعد فهذه الروايات الأربع: قنديل أم هاشم وعبث الأقدار وأحمس بطل الاستقلال ولقيطة تقوم على أساس التعبير الرمزي أو الإيحائي غير المباشر عن فكرة الأديب وعاطفته، أي أن عنصر التعبير هو محور الرواية شأنها في ذلك شأن روايات العبرة في الطور الأول، أمثال زينب ودعاء الكروان وحواء بلا آدم، ولكن هذه الروايات الممثلة لتقنيات هذا الطور الثاني تخلت بعض الشيء عن الشكل التعبيري الأول "شكل الحكاية الوعظية" الذي سبق الحديث عنه واتخذت أشكالاً أخرى أصبحت هي الغالبة: الشكل الرمزي، والشكل الأسطوري، والشكل الملحمي والشكل العاطفي الوجداني الرومانسي.

١ - **أما الشكل الرمزي الخالص** الذي تمثله رواية قنديل أم هاشم فيقوم على الصراع بين الدلالة الاجتماعية والحضارية التي يدل عليها تفاعل الحركة الداخلية للبطل "إسماعيل" وبين الظروف الخارجية وتطورها كما يصورها يحيى حقي ويوجهها نحو غاية مرسومة، وليس المقصود بالدلالة من هذا هو مجرد إحداث أثر عاطفي في القراء، كما تقصد دلالة الروايات التعبيرية ذات الشكل الوعظي، وإنما جاءت الغاية نتيجة طبيعية للدلالة المفهومة من الأحداث ومن التطور الداخلي لشخصية "إسماعيل" نفسه، وقد استطاع يحيى حقي أن يوفق بين هذا الشكل والدلالات الرمزية المتوالية التي تحملها كل مرحلة من مراحل التطور الواقعي للأحداث.

والأساس الفني الذي يقوم عليه الرمز في هذا الشكل يعتمد على الإشارة المحددة للمرموز له، بحيث يقوم كل جزء أو كل شخصية في الرواية بالإشارة إلى

معنى خارج الرواية، وهذا الجزء أو هذه الشخصية لا تحتمل أي رمز آخر سوى هذا المعنى الخارجي، ففاطمة النبوية في قنديل ام هاشم مثلاً رمز لمصر، ونعيمة رمز لضمير إسماعيل، وماري رمز لأوربا . وهكذا.

وهذه الدلالة التي يؤديها الرمز في قنديل أم هاشم تختلف عن الدلالة البيانية الوعظية التي تؤديها في روايات العبرة ذات الدلالة البيانية كما في رواية "زينب"، كما تختلف عن الدلالة التي تؤديها روايات الموقف الفكري في روايتي توفيق الحكيم "عودة الروح" و"يوميات نائب في الأرياف"، إنه عبارة عن وضع شكل دال في مقابل مدلول خاص، فإذا فكت الشفرة التي تحكم هذه العلاقة فهم المعنى، وهذا هو أبسط شكل من أشكال الرمز، لأنه يعتمد على الإشارة المباشرة، ولذلك فإن يحيى حقي لكي يضمن وصول المعنى يصرح بالمعنى في صلب الرواية مثل قول إسماعيل بطل القصة: "لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني وفهمت الآن ما كان خافياً، عليّ، لا علم بلا إيمان[1]"، لا علم بلا إيمان هذه هي الهدف النهائي من كل الرواية.

والرمز في قنديل أم هاشم يخلو من الإثارة الحماسية التي صاحبت الرمز في رواية "أحمس بطل الاستقلال" و"كفاح طيبة"، ويخلو من الإثارة العاطفية التي صاحبت الرمز في الشكل الوعظي الرومانسي.

ولما كان التعبير القائم على الرمز هو العنصر المحوري في هذه الشكل فالكاتب كثيراً ما يضحي بواقعية المجتمع المصور أو يختزله في سبيل الرمز ولكن الصراع بين وفاء الوحدات القصصية للمدلول الرمزي ووفائها لواقعية المجتمع المصور لا

(١) قنديل أم هاشم، ص ٥٤ .

تؤدي إلى تفكك بناء الرواية بالصورة التي أدى إليها ذلك في الطور الأول، لأن مفهوم الواقعية في هذه الرواية لا يعني تتبع حالات المجتمع كما هو في الحياة المعيشة وتسجيله حرفياً، بل يقوم هنا على نظام مطرد يمكن التحكم فيه وهو مدى معقولية الأحداث وإسنادها لأسبابها المعقولة، ولذلك فإن بناء الرواية أصبح أكثر تماسكاً من بناء روايات العبرة في الطور الأول والواقعية أصبحت أكثر نضجًا.

أما الشخصيات فظلت منقسمة إلى صنفين أحدهما ثابت وثانيهما متطور وهو شخصية البطل خاصة ولكن تطور شخصية إسماعيل في قنديل أم هاشم يختلف عن تطور شخصية كل من حامد وزينب وإبراهيم وحواء وهنادي في روايات المرحلة الأولى من مراحل تطور الرواية المصرية، لأن التطور الذي حدث في حياة إسماعيل - بالإضافة إلى إشارته الرمزية إلى تطور الوعي المصري- فأنه تطور نابع من تطور الحركة النفسية داخل شخصية إسماعيل نفسها مما يجعل شخصيته تقترب من الشخصيات الحية وتنفلت من إطار الشخصيات النموذجية أو النمطية قليلاً.

أما عن الأسلوب في هذا الشكل فيمثل مرحلة مستقلة تقوم على أنقاض المرحلة البيانية التي سبقت في زينب ودعاء الكروان، لأنه يعتمد على التصوير الخيالي للواقع وتقوم الصور فيه بوظيفة رمزية مما يجعل بناء الرواية أكثر إحكاماً، وذلك بخلاف الأسلوب البياني الزخرفي الذي استخدم في الطور الأول والذي لا يقوم بوظيفة ما في بناء الرواية في كثير من الأحيان.

٢ - أما الشكل الأسطوري الذي تمثله رواية عبث الأقدار فيقوم الرمز فيه على الأساس الأسطوري، لأن الشكل الفني في عبث الأقدار يقوم على حكاية تفسر ظاهرة القدر المتمثلة في استيلاء طفل يتيم على عرش مصر بعد أن وقفت كل الأدلة المادية أمامه، ولكن القدر لابد من وقوعه، وقد استخدم نجيب محفوظ أكثر

الملامح الفنية للأسطورة، وطوع هذا الشكل الفني القديم لفن الرواية، واستخدم الأشخاص والأحداث والصدفة والصراع استخداماً أسطورياً رمزيًا.

وكان يمكن أن يقوم هذا الشكل بالمهمة التي تقوم بها الأسطورة فحسب وهي تفسير ظاهرة طبيعية، أو إظهار تقلبات القدر، ولكن الموضوع الذي اختاره الكاتب –وهو استيلاء أحد أبناء مصر الأصلاء على العرش والإطاحة بالملك الذي سيطر على الحكم بالقوة وقيام هذا الابن بتحرير البلاد من المستعمرين– موضوع يتشابه مع الآمال القومية لدى المصريين في ذلك الوقت الذي كتبت فيه الرواية –مما جعل الرواية تحمل دلالة أخرى بجانب الدلالة الأسطورية الخالصة دلالة رمزية.

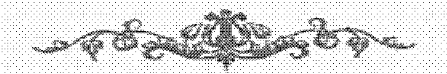
ولما كان الشكل الاسطوري محوراً للرواية في هذا الشكل فإن الكاتب يضحي في كثير من الأحيان بالجوانب الواقعية في سبيل الوفاء لبناء الأسطورة، وفي أحيان قليلة يعلل الأحداث تعليلاً مادياً واقعياً بالمفهوم الذي مر عن الواقعية عند الحديث عن قنديل أم هاشم. وقد أدى اعتماد نجيب محفوظ على هذا الشكل الفني العريق إلى إكساب الرواية نوعاً من التماسك في بنائها، وأدى أيضًا إلى قيام لون من الرمز يعتمد على التشكيل الفني أكثر من اعتماده على الدلالات الرمزية الإشارية او البيانية.

٣ – أما الشكل الثالث من الرواية الرمزية فهو الشكل الملحمي الذي تمثله رواية "أحمس بطل الاستقلال" وهذا شكل فني قديم أيضا قدم الشكل الأسطوري ويقوم على الإثارة الحماسية والسقطات العاطفية الناشئة من التعاطف مع البطل ومن الخوف عليه، ومما يقوي هذا الأثر في هذه الرواية أن الكاتب جعلها ذات موضوع له ملابسات حماسية وعاطفية قومية وهو تحرير مصر من

المستعمرين، مما جعل الرواية تحمل رسالة حماسية ووطنية، وقد اعتمدت الرواية على أكثر التقنيات الفنية للملحمة: الأبطال والصراع بين قوتين إحداهما خيرة والأخرى شريرة، والأسلوب الحماسي، والمعارك البطولية والمبالغة في الوصف.

٤ - وأخيرًا يأتي الشكل الرمزي الإيحائي الرومانسي المتمثل في العاطفية المفرطة، كما تبين في رواية "لقيطة" ومثيلاتها من الروايات الرومانسية، والرمز في هذه الروايات عبارة عن ايحاء وفيض من المشاعر الجياشة المصوغة في قالب قصصي موجه إلى مشاعر القارىء وعواطفه، وكل مستوى من مستويات الرواية يعمل على تحقيق هذا الهدف.

لقد كانت هذه الأشكال الأربعة تطوراً للشكل التعبيري الوعظي الذي كان في الطور الأول وفي الوقت نفسه تمثل الحلقة الأولى من حلقات الطور الثاني في الرواية المصرية طور الاكتمال والنضج.



الفصل الثاني

تقنيات الرواية السيكولوجية

الفصل الثاني

تقنيات الرواية السيكولوجية

السراب نجيب محفوظ ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٤م

ظهرت الطبعة الأولى من هذه الرواية سنة ١٩٤٨م، ولكن هناك إشارة وردت في مقدمة عادل كامل لروايته (مليم الأكبر) تدل على أن نجيب محفوظ ألفها قبل سنة ١٩٤٤، حيث ذكر عادل كامل أن نجيب محفوظ تقدم بها إلى مجمع اللغة العربية بالقاهرة في هذا التاريخ، ولم تفز هي ولا رواية مليم الأكبر بجائزة المجمع لأسباب خاصة[1].

وهذا الفرض يبدد الاستغراب الذي أبداه بعض النقاد عن كسر هذه الرواية لتدرج التطور الطبيعي للتقنيات السردية لفن الرواية عند نجيب محفوظ، حيث بدت في ظل التوهم بأنها ألفت سنة ١٩٤٨ أنهاالوحيدة التي انفردت بنظام خاص عما اتبعه نجيب محفوظ وسار عليه في نشر رواياته وتأليفها، وأنها جاءت بمثابة العودة التاريخية إلى التقنيات القديمة التي كان نجيب محفوظ قد تجاوزها منذ مدة، يقول محمد حسن عبد الله: "وأغلب الظن أن الكاتب بعد أن انتهى من مرحلته التاريخية الرومانسية واستقرت فيها قدمه بروايات ثلاث ناجحة — تحول بوعي وإدراك إلى أسلوب جديد هو الأسلوب الواقعي، وصحبه أيضًا في رباعيته التي لابد أن يشعر في أعقابها أنه يوشك أن يكرر نفسه، فثمة وشائج قوية ومشابهات لا

---

(١) مقدمة عادل كامل لرواية مليم الأكبر ط ١٩٤٤. ص ٧

تخطئها النظرة العاجلة بين هذه الروايات، ولعله عاد يفكر في أسلوب، فكانت تجربة "السراب" النفسية الفريدة علامة على الرغبة في التغيير ويبدو أنها لم تحظ بما كان يتوقع لها من رضاء عام، لأن جمهوره ونقاده ألفوا منه نوعاً بعينه ولم تكن المرحلة التي صدرت فيها هذه الرواية ١٩٤٨ تتحمل التقوقع حول التجارب النفسية وطرح المجتمع من الحساب ولو إلى حين، وربما كان هذا وراء عودته السريعة إلى نهجه القديم"[1]

ولعل الدافع إلى اعتماد تاريخ التقدم بهذه الرواية إلى مجمع اللغة العربية بداية لظهورها، وليس تاريخ النشر "١٩٤٨" كما هو متبع في سائر الروايات المختارة في هذا البحث أن أسلوب الرواية وتقنياتها الفنية، ذات طابع ينتمي إلى هذه الفترة أي إلى بدايات فترة الاكتمال والنضج للتقنيات الفنية في الرواية المصرية، فهي ذات موضوع خارج عن الحدود الزمانية والمكانية للواقع الاجتماعي، وهي بهذا تشبه روايات نجيب في المرحلة التاريخية، وهي تمهد — كما أشار محمد حسن عبد الله— لقصص نجيب محفوظ اللاحقة، لأن بناء الشخصية في هذه الروايات أكثر نضجاً منه في السراب، وليس العكس، فالكاتب في السراب يرصد الحالة النفسية للبطل بأسلوب سردي تقليدي، أي أنه يحكيها بعد اكتمال التجربة، أما في هذه الروايات فيرصد الكاتب بواطن الشخصية وهي في حركتها (الديناميكية)، مما يجعلها في الحالة الثانية أكثر تعقيداً وتشابكاً وواقعية، كما سوف يتضح فيما بعد، وهذا هو الاتجاه العام لتطور التقنيات الفنية في روايات نجيب محفوظ بل في الرواية العربية في مصر جملة، الاتجاه من البساطة إلى التشابك والتعقيد.

---

(١) محمد حسن عبد الله "الواقعية في الرواية العربية" ص ٤٦٧

من ناحية أخرى فإن رواية "السراب" في شكلها العام وفي مضمونها تنتمي إلى روايات الشخصية التي تُعْنى بالشخصيات غير السوية، ومن ثم فهي امتداد للشكل الذي قامت عليه أمثال "الأيام" و"أديب"، و"إبراهيم الكاتب" و"سارة" فبنيتها ذات شكل دائري مثل سائر روايات الشخصية حيث تدور الرواية حول محورواحد هو الشخصية غير المعتادة أو البطل غير السوي، ثم تدور الرواية كلها حوله باعتباره العنصر الرئيسي فيها.

والشخصية الرئيسية في السراب هي شخصية "كامل رؤبة لاظ"، الذي دمرت حياته نتيجة لخطأ التربية التي تلقاها من بيئته، وبخاصة من أمه وأبيه، فأبوه رجل موسر عربيد كره أباه بل شرع في قتله في يوم من الأيام، مما أدى إلى حرمانه من ميراثه، ومن ثم فإن(لاظ بك) والد"كامل" بطل الرواية لم يرث إلا من أمه فقط.

تزوج لاظ بك هذا من ابنة (الأميرالاي عبد الله بك حسن) "أم كامل" ولم تدم علاقته بها إلا أياماً معدودة متفرقة، أعقبها الطلاق وأثمرت ثلاثة أبناء هم: (راضية) و (مدحت) وعاشا في قصر أبيهم في عزلة عنه، أما (كامل) فقد عاش مع أمه، في بيت أبيها، وأفرغت الأم كل عواطف الحب التي حُرمت من توزيعها على الزوج والأبناء أفرغتها على رأس كامل، فظل في حضنها لم ينم في فراشه الخاص إلا عندما قارب الثلاثين، وبادلها حباً بحب، مما تسبب في فشله في الدراسة بسبب غبائه وحيائه، كما فشل في معاشرة زوجته التي زوجتها أمه له، لأنه أحبها كما يحب أمه، مما تسبب في خيانته لها مع (زينات) الخادمة الشهوانية، وتسبب في خيانتها هي أيضًا له مع أحد أقاربها، مما أدى إلى موتها عندما حاولت الإجهاض على يدي قريبها الذي كان يعمل طبيبا وكان ذلك سببا في موت أمه بالصدمة.

أفاق كامل من الغيبوبة التي انتابته إثر سماعه بموت أمه فقد صُدم صدمة عنيفة لأنه اعتقد في قرارة نفسه أنه هو الذي قتلها، بعد ذلك عاد صوفيا وفي الوقت نفسه عادت علاقته بـ"زينات" رمز السلامة الجنسية — وبدأ حياة جديدة.

والجديد الذي أضافته هذه الرواية للتقنيات الفنية للرواية المصرية أن نجيب محفوظ يكتب روايته وفي ذهنه نظرية علمية محددة عن صياغة الشخصية، وعن محتوياتها الباطنية وسلوكياتها وتصرفاتها، أقول نظرية علمية، لأن صياغة الرواية بطريقة تعبر عن فكرة معينة عند الكاتب ليس جديدا، فقد كانت روايات إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني للمازني كذلك، وكانت رواية سارة للعقاد صياغة لفكرة فلسفية مسبقة عن ماهية الإنسان والطبيعة التي هو عليها ثم جاءت القصة بعد ذلك لتوضح هذه الفكرة وتمثلها في صورة سردية قريبة من التجريد، لكن نجيب محفوظ في السراب حاول تطبيق نظرية التحليل النفسي لعالم النفس المشهور فرويد.

لم يدخل نجيب محفوظ إلى الرواية ولديه فكرة فلسفية عن الإنسان– كما فعل المازني أو العقاد– وإنما دخل إليها ولديه نظرية سيكولوجية محددة الملامح عن نوع خاص من المرضى النفسانيين: المصابين بـ"عقدة أوديب".

ولبيان العلاقة بين شخصية كامل رؤبة لاظ بطل رواية السراب وبين الشخص المصاب بعقدة أوديب كما حددته نظريات التحليل النفسي قارن بين هذه الفقرات التي نقتبسها من فرويد عميد مدرسة التحليل النفسي في كتابه الذات والغرائز وبين سلوكيات هذه الشخصية كما رسمها نجيب محفوظ، يقول فرويد: "ويمكن وصف حالة الطفل الذكر في أبسط صورها كما يأتي: يبدأ الولد الصغير في سن مبكرة يشعر بالحب نحو أمه، وهو حب كان في الأصل متعلقاً بثدي الأم، كما أنه أول حالة من حالات حب الموضوع تنشأ على صورة الاعتماد على الأم، أما

فيما يتعلق بالأب فإن الولد يقوم بتقمص شخصيته، وتبقى هاتان العلاقتان جنباً إلى جنب لفترة من الوقت، ثم تأخذ الرغبات الجنسية المتجهة نحو الأم تزداد في الشدة، ويأخذ الأب يبدو كأنه يعوق تحقيق هذه الرغبات، وعن ذلك تنشأ عقدة أوديب. ثم يأخذ تقمص شخصية الأب بعد ذلك تتخذ صفة عدائية ويتحول إلى رغبة في التخلص من الأب لكي يأخذ مكانه من الأم، وتصبح علاقته الوجدانية مع الأب منذ هذه اللحظة متناقضة، ويبدو كأنما هذا التناقض الوجداني – وهو أمر طبيعي في التقمص منذ البداية – قد أصبح الأن واضحاً، ويتكون من موقف التناقض الوجداني نحو الأب، وعلاقة الحب الشديدة نحو الأم مضمون عقدة أوديب الإيجابية البسيطة عند الولد.

وبزوال عقدة أوديب يصبح من الواجب الإقلاع عن حب الأم، وقد يملأ مكانها بأحد أمرين: إما بتقمص شخصية الأم، وإما بتقمص شخصية الأب بدرجة شديدة ونحن نعتبر في العادة النتيجة الثانية هي النتيجة السوية، فهي تسمح لعلاقة الحب نحو الأم بالبقاء على نحو ما، ويؤدي زوال عقدة أوديب بهذه الطريقة على تأكيد صفة الذكورة في خلق الولد[1]"

هذا الوصف للولد الذي أصيب بعقدة أوديب – مع وضع التعديلات والأوصاف الأخرى التي قررها فرويد في الحسبان – يكاد يكون هو الوصف نفسه الذي يمكن أن نطلقه على شخصية "كامل رؤية لاظ".

١ – فالفقرة الأولى من حديث فرويد تقول: "يبدأ الولد الصغير في سن مبكرة يشعر بالحب نحو أمه وهو حب كان في الأصل متعلقاً بثدي الأم " ثم يشرح فرويد

---

(١) سيجمند فرويد. الذات والغرائز ترجمة محمد عثمان نجاتي، النهضة المصرية سنة ١٩٥٤ ص٥٣).

هذا التعلق الجنسي بالأم بأنه يصبح عقدة عندما يكبته الولد في لا شعوره، ويؤثر هذا اللاشعور في سلوكه بعد ذلك بطريقة معقدة إذ تحدث عملية معقدة من النزاع بين هذا الانجذاب الغرزي في المرحلة الفمية أو الشرجية وبين الضمير، ينتج عنها تدخل الذات (الأنا) للتوفيق بينهما، وغالباً ما يكون مصير الغرائز في هذه الحالة هو الاختفاء والتواري في اللاشعور، ثم فيضانها بعد ذلك عندما تأتي حالات تتطلب استدعاءها، مما يؤدي إلى اختلال توازن الشخصية.

يقول نجيب محفوظ على لسان "البطل" مصوراً هذه الحالة: "إنني أغمض عيني متوارياً عن عالم المحسوس، كي أهيء لروحي سكينة تنطلق فيها إلى الماضي الخالد، ولأعترف أني شديد الحنين إلى الماضي، وقد بت في هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنانًا إليه، ولعل ذلك مني ليس إلا توقاً صريحاً إلى الطفولة، وإني لأدرك ما في هذا الحنين والتوق من خطورة هي سر دائي الأسيف في الحياة، ومع أنني عشت حياتي متطلعاً إلى ذلك الماضي – راضياً أو ساخطاً – شديد الشعور بما يشدني إليه من رباط وثيق، إلا أنني أقف عاجزاً حيال سجفه الكثيفة ترتد ذاكرتي حسيرة عن أرق عهوده وأخطرها، ها أنا أغمض عيني في تشوق وتساؤل، فيغشو بصري على نور خافت أرى يدي الصغيرة وهي تمتد إلى القمر من على كتف أمي، يا لها من ذكرى، ولكم تمتد أيدينا إلى أقمار ليست دون ذلك منالاً وتعاودني ذكرى جهد مضن بذلته كي أزدرد حلمة الثدي فيصدني شيء مر مذاقه"(1). "ثم يقول " وكانت أمي تهفو لذكريات أختي وأخي بعين دامعة وفؤاد كسير، وتتلهف على رؤيتهما ولو ساعة واحدة ولم تجد في حزنها من عزاء سواي، فأودعتني حضنها، لا

---

(1) السراب ص ص ١٩، ٢٠.

تحب أن أبرحه، وتود لو أجعل منه مرتعي ومراحي ودنياي جميعاً، وهبت نسائم الحياة رخاء، فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حناناً شاذاً قد جاوز حده، ومن الحنان ما يهلك، كانت مصابة في صميم أمومتها فوجدت فيّ أنا السلوى والعزاء والشفاء، كرست حياتها جميعاً لي، أنام في حضنها، وأقضي نهاري على كتفها أو بين يديها، وحتى في الأويقات التي كانت تتعهد فيها شئون البيت لم أكن أفارقها، أو لم تكن تدعني أفارقها، وحتى في المطبخ كنت أمتطي منكبها مفترشاً رأسها بخدي متسلياً بمشاهدة الطاهي وهو يشعل النار ويقطع اللحم ويخرّط البصل بل كنا نستحم معاً فتحطني في طستٍ عارياً، وتجلس أمامي متجردة فأرشها بالماء وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جسدها فأدلك به جسدي، ولم تكن تغادر البيت إلا قليلاً"[1].

٢- أما الفقرة الثانية المتعلقة بتقمص شخصية الأب وحب الموضوع المتمثل في الأم، وتجاورهما وازدياد الرغبات الجنسية المتعلقة بالأم وتعارضها مع صورة الأب مما يؤدي إلى كراهيته والرغبة في التخلص منه، فيفسرها فرويد في مواطن متفرقة من كتبه، يقول في كتابه السابق "الذات والغرائز": "عندما يحدث أو يضطر أحد الأشخاص إلى التخلي عن أحد الموضوعات الجنسية فإنه غالباً ما يترتب على ذلك أن يطرأ تغير في "أنا" هذا الشخص يمكن وصفه فقط بأنه عبارة عن عودة هذا الموضوع مرة أخرى إلى الأنا كما يحدث ذلك في المالنخوليا"[2] "وقد يقال من وجهة نظر أخرى إن تحول التعلق الجنسي بالموضوع إلى صورة تغير يطرأ على الأنا إنما هو أيضا عبارة عن وسيلة يستطيع بها الأنا أن يقبض على زمام الهو وأن يوثق

---

(١) السراب ص ص١٩، ٢٠ .

(٢) سيجمند فرويد، الذات والغرائز. ص ص٤٦، ٤٧

علاقته به – وهو يدفع ثمناً لذلك في الحقيقة استسلامه لخبرات الهو إلى درجة كبيرة وعندما يتخذ الأنا صفات الموضوع فإنه يقوم بفرض نفسه على الهو كموضوع للحب، ويحاول أن يهون من أمر ضياع ذلك الموضوع بقوله: "انظر إنني أشبه الموضوع أيضًا، فأنت تستطيع أن تحبني كذلك، إن تحول اللبيدو والمتعلق بالموضوع، إلى لبيدو نرجسي وهو ما يحدث في هذه الحالة، إنما يتضمن بوضوح التخلي عن الأهداف الجنسية، أي يتضمن عملية سحب الطاقة الجنسية، فهو إذن عبارة عن نوع من الإعلاء"[1]

ونجيب محفوظ يجعل بطلة "كامل رؤية" يسير في هذا الخط النفسي، فهو يضمر الكراهية الشديدة لأبيه يقول عن موقفه من صورة زواج أمه "وأدخلت رأسي تحت ذراعها المبسوطة فرأيتها ممسكة بصورة عرسها، وبادرت تحاول إرجاعها إلى مخبئها، ولكن أمسكت بها في عناد، وحملقت فيها بدهشة فرأيت شاباً جالساً وأمي واقفة مستندة إلى كرسية كالوردة الناضرة، وتعلقت عيناي بصورة الرجل فأدركت أنه أبي، وإن كنت أراه أول مرة، بل أراه بعد أن امتلأ الفؤاد له خوفاً وكراهية، وارتعشت يداي واتسعت عيناي انزعاجاً، ثم لم أدر ويداي يمزقانها إرباً، ومدت لي يدًا تحاول استنقاذها ولكني تغلبت عليها في حنق وهياج[2]" وغيرها كثير من المواقف التي يصرح فيها بالكراهية الشديدة لأبيه ولكل خاطب يريد أن ينتزع أمه منه.

وأما عن الكبت الذي يمارسه "الأنا الأعلى" على الغرائز مما يؤدي إلى كمونها

(١) الذات والغرائز ص ٤٨، ٤٩ .

(٢) السراب. ص ١١

ثم قيام الأنا بمحاولة عرض نفسه كبديل لموضوع الحب، فيعالجه نجيب محفوظ في حياة البطل، إذ يقول على لسانه: " شعرت بأن ثمة سرًّا يراد إخفاؤه عني، ثم جاءني العون من حيث لا أدري، فتطوعت الخادمة لإماطة اللثام عما حير خيالي وألهبه "..
" على أن العهد بها لم يطل، فما أسرع أن ضبطتنا أمي متلبسين، ورأيتُ في عيني أمي نظرة باردة قاسية، فأدركت أني أخطأت خطأ فاحشاً، وقبضتْ على شعر الفتاة ومضتْ بها، فلم تقع عليها عيناي بعد ذلك، وانتظرت على خوف وخجل، ثم عادت متجهمة قاسية ورمت صنيعي بالمذمة والعار، وحدثتني عما يستوجبه من عقاب في الدنيا وعذاب في الآخرة، ووقع كلامها مني موقع السياط حتى أجهشت باكياً ولبثت أياماً أتحامى أن تلتقي عينانا خزياً وخجلاً"[1]، هذا التأنيب الذي مارسته الأم وغيره من العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية والدينية التي تحرم الاتصال الجنسي بمن يحب كان له أثران:

- أحدهما الصراع النفسي بين قوى البطل الداخلية "الأنا" Ego و "الهو" Id و "الأنا الأعلى " Super Ego " مما أدى إلى خجله الشديد، وإلى فشله في دراسته.
- ثانيهما محاولة الأنا التوفيق، عملاً بمبدأ المحافظة على الذات، مما أدى إلى دفعه إلى ممارسة "العادة السرية" كبديل نرجسي عن موضوع الحب المحرم، وأدى أيضاً إلى تعويض ما فقده عن طريق أحلام اليقظة وخصوبة الخيال، كل ذلك أدى إلى التسامي في حبه لزوجته (رباب) التي عاملها على أنها أم وليس على أنها زوجة.

٣ - أما الفقرة الأخيرة من عبارة فرويد والخاصة بزوال العقدة والتي يقول

---

(١) ص ٥٥، ٥٦ السراب.

فيها: "وبزوال عقدة أوديب يصبح من الواجب الإقلاع عن حب الأم، وقد يملأ مكانها بأحد أمرين:- إما بتقمص شخصية الأم، وإما بتقمص شخصية الأب بدرجة شديدة، ونحن نعتبر في العادة النتيجة الثانية هي النتيجة السوية، فهي تسمح لعلاقة الحب نحو الأم بالبقاء على نحو ما، ويؤدي زوال عقدة أوديب بهذه الطريقة إلى تأكيد صفة الذكورة في خلق الولد[1] "

فإن نجيب محفوظ أيضًا يجعل البطل يقلع عن حب الأم في عبارات قاسية يوجهها إليها عقب موت (رباب) زوجته قائلاً لها: "اشمتي ما شاءت لك الشماتة، ولكن إياك وأن تتصوري أننا سنعيش معاً، انتهى الماضي بخيره وشره، ولن أعود إليه ما حييت،سأنفرد بنفسي انفراداً أبدياً، لن أعيش معك تحت سقف واحد وسأطلب من الوزارة نقلي إلى مكان قصِيٍّ أقضي فيه البقية من عمري[2]"، ولكن نجيب محفوظ لا يملأ هذا الفراغ بتقمص شخصية أي من الأبوين بل يجعل البطل يغيب عن الواقع ثلاثة أيام يحلم خلالها بأشتات من بقايا الماضي المرير يعود بعدها وقد استوى ضميره فأصبح صوفياً، يقول: "ليتني أُخلق شخصاً جديداً سليم الجسم والروح لا يعشش بأركان نفسه الخوف والجفاء، فألقي بنفسي في خضم الحياة الإنسانية بلا خجل ولا نفور؛ أحب الناس ويحبونني،وأعينهم ويعينونني، وآلفهم ويألفونني، وأندمج في كائنهم الكبير عضواً عاملاً نافعاً! ولكن أين مني هذه السعادة؟ وفيم أعلل النفس بالأماني الكاذبة؟ لم أخلق لشيء من هذا، وإنما خلقت للتصوف[3]" "لقد خُلقت في الواقع متصوفاً ولكن أضلتني نوازع

---

(١) سيجموند فرويد "الذات والغرائز". ص ٥٤.

(٢) السراب. ص ٤٠٧.

(٣) السراب. ص ٤٢٠

الحياة: وتصورت نفسي في طهر عجيب، يستحم جسدي بماء عطر، وتتسامى روحي في صفاء ونقاء فلا مشهد أرنو إليه إلا السماء، ولا خاطر ينبثق في نفسي إلا الله"[1] عند ذلك الحد يشير الكاتب إلى أن صفة الذكورة قد تأكدت في خلق البطل بعودة "زينات" إليه في ختام الرواية".

تقنيات الحكاية وتقنيات رسم الشخصيات – إذن – قائمة على أساس إحدى نظريات التحليل النفسي وهي عقدة أوديب (Oedipus, Complex). ولم تكن "السراب" بدعاً في مجال التأثر بنظريات التحليل النفسي، فقد أثمر التأثر بهذه النظريات شكلاً روائياً في أوربا بدأه كل من "جيمس جويس" (Joyce James) وفرجينا وولف (Woolf, Virginia) ودورثي ريتشاردسون(Richardson Dorothy) وعرف في أوساط النقد الأدبي باسم "تيار الوعي".

ولكن تأثرورواية السراب بهذه النظريات تختلف تماماً عن تأثر هؤلاء الروائيين وأتباعهم، فالتحليل النفسي له عدة جوانب، أولها هو اكتشافه لمنطقتي اللاشعور، وما قبل الشعور، وما يحتويانه من غرائز مكبوتة، تكون أكثرها في مرحلة الطفولة، وأصبح لها تأثيرها الفعال على سلوك الإنسان، ولما كان اكتشاف فرويد لهذه المنطقة وما تحتويه يرجع إلى اشتغاله بدراسة مرض (الهستيريا) – فمن ثم – عُني بدراسة الحالات غير السوية ووصفها وجعلها أنماطاً، مثل عقدة أوديب، وعقدة إليكترا، والعقدة النرجسية. . . ألخ.

وثاني هذه الجوانب هو الكيفية التي تظهر بها العمليات اللاشعورية، فمن المشاهَد أن العمليات العقلية الشعورية لدى الناس لا تكون سلسلة متصلة بل

---

(١) السراب. ص ٤٢٠، ٤٢١.

يوجد فيها دائماً كثير من الثغرات والفجوات، وقد رأى فرويد أنه من الممكن تفسير هذه الثغرات في سلسلة العمليات العقلية الشعورية بالرجوع إلى العمليات العقلية التي تجري في القسمين الآخرين من العقل وهما قبل الشعور واللاشعور، وأن الشعور حالة وقتية وليست دائمة، فالفكرة قد تظهر في الشعور لفترة قصيرة ثم تختفي، وهي تستطيع الظهور مرة أخرى في الشعور بسهولة إذا توافرت شروط معينة، وحينما تبتعد الفكرة عن الشعور لحين فإنها تكون موجودة في قسم معين من العقل يسميه (فرويد)، "قبل الشعور" وهو يقع في مكان متوسط بين الشعور واللاشعور"[1].

تأثرت روايات تيار الوعي في أوربا بالجانب الثاني وهو الشكل الذي اتخذته العملية العقلية عند الأسوياء والمرضى على حد سواء، مما أثر في شكلها وفي التكنيك الذي اتبعته، دون الالتزام بنتائج النظرية نفسها أو بفكرة خاصة من أفكارها، وذلك لأن النتائج التي وصل إليها فرويد في تحليله نتائج نسبية لم يعترف فرويد نفسه بثباتها، وإنما أكد على الطريقة فقط وعلى المكان الذي تختبئ فيه الذكريات، يقول: "فمن الواجب أن نعترف بأن خاصية اللاشعور أخذت تفقد كثيراً من أهمية عندنا، إنها تصبح كيفية تستطيع أن تتضمن معاني كثيرة، وبذلك لا نستطيع أن نجعلها أساساً لنتائجنا الهامة الضرورية كما كنا نتمنى، ومع ذلك يجب أن نحذر من إغفال هذه الخاصية، ذلك لأن كيفية الشعور أو اللاشعور إنما هي في آخر الأمر شعاع الضوء الوحيد الذي ينفذ إلى ظلام سيكولوجية الأعماق"[2].

ولكن الروايات النفسية الأوربية تأثرت بطريقة فيضان الذكريات فقط، لقد

---

(1) مقدمة د. محمد عثمان نجاتي لترجمة "الذات والغرائز". ص ص ٣، ٤

(2) سيجمند فرويد "الذات والغرائز ص ٢٦ ".

تأثرت بشكل الحركة العقلية لمحتويات الشعور واللاشعور وطريقة فيضان اللاشعور واختلاطه بالشعور وتأثيره في الشخصية، مثلما تأثرت الروايات الطبيعية بنظرية النشوء والارتقاء عند داروين، ومثلما تأثرت الروايات الاجتماعية بنظريات دوركايم، أما نجيب محفوظ – في السراب – فلم يفعل ذلك بل لم يستطع ذلك إلا في وقت متأخر في روايتي الشحاذ واللص والكلاب وما بعدهما، بل تأثر هنا بنتائج هذه النظرية، لأنه لم يجعل بطله يقص ما يحدث له أثناء مروره بالتجربة، وإنما يجعله يلخص التجربة تلخيصاً عقلياً شعورياً منظماً بعد أن شفى من الحالة التي يقصها، وبعد أن انتهت تماماً، فهو يحكي حالة، ولا يعيشها معايشة واقعية، وبذلك لم يستطع نجيب محفوظ التخلي عن الشكل التقليدي السردي في القص.

تأثر نجيب محفوظ إذن بالجانب الأول – أي بالنتيجة دون الوسيلة – وبذلك جاءت قصته لتمثل هذه النتيجة غير المهضومة وتؤيدها، ولم تأت لتبرز رؤية دفينة خاصة أو لترصد حالة فردية بطريقة باطنية عميقة، فهي تشبه سارة وإبراهيم الكاتب في هذا الجانب، وفي أن الشخصية الحية هربت، من بين ثنايا الرواية وبقيت الشخصية الميكانيكية.

لأن نظريات علم النفس مهما كانت دقتها لا تستوعب الشخصية الإنسانية، لأن الإنسان دائما يتمرد على القوانين والقواعد، ولذلك فإن توفيق الحكيم ينقل في هذا الشأن عن العلامة أ. م جود قوله: "لو أن علماء الطبيعة والكيمياء، ووظائف الأعضاء والتحليل النفسي والاقتصاد والإحصاء وعلم الأحياء. الخ اجتمعوا ليقرروا الحقيقة عن الإنسان بعد الفحص الدقيق والتحليل العميق كل في دائرة اختصاصه لما استطاعوا أن يخرجوا بحقيقة الإنسان. . . لأن كل هذه التفاصيل المتفرقة عن الإنسان لو جمعت لما كونت الإنسان، فالإنسان ليس هو مجموعة

الدقائق التي يتكون منها تركيبه المادي والحيوي والنفساني إنه أكثر من هذه المجموعة أنه شخصية، هذه الشخصية شيء يفلت دائماً من غربال العلم ووسائله"[1]

لم يبدع نجيب محفوظ — إذن — صورة متفردة لشخصية فريدة لـ "كامل رؤبة لاظ" وإنما كتب صورة ميكانيكية مجردة لإنسان شاذ مصاب بعقدة أوديب أي إنسان، كما لم يكتب العقاد صورة منفردة "لهمام" أو لسارة وإنما كتب صورة لعلاقة الرجل والمرأة بصفة عامة، وكما لم يكتب ابن طفيل صورة متفردة لرجل اسمه حي بن يقظان وإنما كتب صورة عامة للإنسان، فهي كلها لم ترسم صوراً خاصة — ومن خلال تعمقها فيها تصل إلى العام من خلال الخاص كما يقتضي الفن الروائي الواقعي، بل عمدت إلى العموم كما تفعل الفلسفة وكما يفعل العلم.

ولعل رواية السراب أقرب هذه الروايات ذات الطابع العلمي من الذاتية والخصوصية وذلك لاعتمادها على نظرية نفسية تحليلية وليس على نظريات فلسفية مجردة، ولعل اعتمادها على هذه النظرية المادية هو الذي أدخل إلى الرواية المصرية علي يدي نجيب محفوظ، مبدأ السببية المادية لكل فعل أو نتيجة، سواء أكان هذا السبب فردياً ام جماعياً، حاضراً أم تاريخياً، ظاهراً أم مختبئاً في اللاشعور الذي يختزنه العقل الباطن للبطل، حتى أصبح الحاضر بالنسبة للبطل جبرياً لا حيلة له فيه، ونجد البطل بين الحين والآخر يطلق أمثال هذه العبارات الدالة على التحكم التاريخي في مصيره، فهو بين الحين والآخر يقول: "ولكن ما حيلتي أنا؟ ضعوا أنفسكم في مكاني وخبروني ماذا تفعلون! هل لديكم علاج للعجز والفقر"[2] أو

---

(١) توفيق الحكيم "فن الأدب" ص ١٠٠ .

(٢) ص ١٥٨ السراب .

مثل قوله: "ولكن ما حيلتي والحياة لا تتورع عن وسيلة في سبيل الدفاع عن نفسها؟ ولو كان الماضي قطعه من المكان المحسوس لوليت عنه فراراً ولكنه يتبعني كظلي، ويكون حيثما أكون، فلا مناص من أن ألقاه وجهاً لوجه بعين غير مختلجة، وقلب ثابت، ومهما يكن من أمر فالموت أهون من الخوف من الموت"[1] لست في الواقع إلا ضحية، ولا أقول ذلك تخفيفاً عن ذنبي ولا تهرباً من تبعتي ولكنه حق وصدق، فالحق أني ضحية، إلا أنني ضحية ذات ضحيتين، وأشد ما يحز في نفسي أن إحدى الضحيتين هي أمي"[2].

لقد أكسبت هذه التقنية أحداث الرواية وشخصياتها واقعية من نوع جديد، فقد تخلى نجيب محفوظ عن الرؤية المثالية للواقع، وكشف عن المكونات السفلى من الإنسان، عن الغرائز والجنس، والحتمية التاريخية التي تكبل حركة الشخصيات، وكشف الدور الذي يلعبه الماضي في حياة الشخص الحاضرة، حتى في حب الأم لابنها أو الولد لأمه كما أن هذه التقنية جعلت كل وحدة من وحدات الرواية ذات أثر في تشكيل البطل وسلوكه مما عمل على درامية الحوادث من ناحية وعلى إحكام بنية الرواية من ناحية أخرى[3].

لأن الرواية تقوم على رؤية مادية للواقع، هذه الرؤية التي هي أهم عنصر من عناصر الواقعية الفنية في الرواية الحديثة.

فالأم لم تكن تحب ابنها حسب المفهوم المثالي للحب وإنما كانت ترضي غريزتها، وتعوض الحرمان الذي عانته، فهي قد استأثرته لنفسها، لذلك فإنها كانت

---

(١) السراب. ص ٦، ٧

(٢) السراب ص ٧ .

(٣) مقدمه عادل كامل لروايته " مليم الأكبر" راجع ص ٧ .

تقف بعناد في سبيل زواجه، وهذا الجانب الفردي سمة من سمات العصر الحديث، فالفردية عنصر من عناصر الواقعية الحديثة يقابل الرؤية الجماعية في الأدب التقليدي القديم، فالبطل في السيرة الشعبية وفي الملحمة يضحي بنفسه في سبيل الجماعة، وشاعرالقبيلة ينطلق لسانه معبرا عن المجموع، أما البطل الحديث في الرواية الحديثة فهو أناني يبحث عن مصالحه الخاصة وتحركه الغرائز الأولية أو الدنيا، ولا يعبر إلا عن ذاته هو، ولذلك فإننا نرى أن أم كامل تقول له لما علمت بعزمه على الزواج: "**كم تعذبت وكم تألمت وكم كابدت الإهانة تلو الإهانة، كم بكيت حنيناً إلى أطفالي الذين عاشوا غرباء عني ونحن في مدينة واحدة، وحتى أنت كان شبح فراقك يطاردني ويقض مضجعي ولو أخذوك مني لقضيت غما وكمدا، وكم تمنيت الموت صادقة لأرتاح من وساوس حياتي المقلقة**[1]" يقول كامل: "**خيل إلي أنها تعني حياتها الراهنة بقولها الأخير**[2]" والابن أصيب بالفشل في حياته الزوجية لأنه كان قد وصل إلى مرحلة السمو في الحب مع أمه، وهو خجول بسبب تربيته.

ولا يكتفي الكاتب بهذه السببية المحكمة، بل يربط بين السبب والمسبب برباط آخر يذكر به القارئ، وهو أنه يجعل البطل عندما يقوم بفعل ما يتذكر السبب أو يتذكر فعلاً مشابهاً حدث له في طفولته، فعندما يزف إلى عروسه يصور حالته التي ملأها الخجل والخزي بقوله: "**الموت أهون من الزواج! هل أظل الدهر ضحية للمنصات؟ بالأمس قضت الخطابة بكلية الحقوق على مستقبلي (اشارة إلى الحادث**

---

(١) ص ١٢٩ السراب.

(٢) ص ١٢٩ المرجع السابق.

الذي اختاره فيه استاذه ليلقي خطبة على زملائه فخزى وخجل وأصبح أضحوكة الزملاء[1] والليلة تكاد تقضي منصة العروس على حياتي، ترى ماذا يقلن عن عيني اللتين لم تزايلا الأرض؟ وذكرت بغته أمي، ترى أين تجلس؟ إنها تراني في هذه اللحظة بلا ريب وتضاعف حيائي، وتولاني شعور من يضبط وهو يقترف عيباً[2] "(إشارة إلى التأنيب الذي ألقته أمه عليه إثر ضبطه مع الخادمة)، ثم يقول: "ووجدت إحساساً لا قبل لي بمقاومته يدفعني إلى البحث عن موضعها، وارتفعت عيناي في رفق وحذر، ولكنها كانت أقرب مما أتصور، كانت تجلس في الصف الأول الذي يحدق بالمنصة فالتقت عينانا، وتبادلنا ابتسامة رقيقة، وطار خيالي إلى صورة من الماضي البعيد، فرأيتني أقف وراء سور المدرسة الأولية وهي بموقفها على الطوار المقابل للسور ترنو إلى بعين التشجيع والتوديع فشعرت بغمز على قلبي[3]"، وفي موقفه المخزي مع زوجته في ليلة عرسها وعجزه الجنسي أمامها يقول " وعلى حين بغته انحرف ذهني إلى حجرة أمي دون داع؟ هل تتخيل ماذا أفعل الأن؟ وتضاعف اضطرام الخجل بنفسي[4] "إشارة إلى علاقة الحب التي سبق أن ذكرها كثيرا – تجاه أمه والكبت الذي لاقاه، وعاد إليها بذاكرته في ص ٢٥٨ وفي ص ٢٦٤ كذلك، وهو كثيراً ما يعود بذاكرته إلى أحداث في حياته ففي ص ٢٨٩ يعود إلى ص ١٠٥ وفي ص ٢٩٥ يعود إلى أحداث في ص ٧٤، ص ١٧٠.

يستعمل الكاتب هذه الذكريات – لا للكشف عن جوانب خفية من حياة

---

(١) ص ١٠٥ السراب.

(٢) ص ٢٥١ السراب.

(٣) ص ٢٥١، ص ٢٥٢ السراب.

(٤) ص ٢٥٦ السراب.

البطل كما تستخدمها روايات تيار الوعي – وإنما يستخدمها داخل إطار القصة مما يعمل على ربط أجزاء القصة بعضها ببعض وعلى أحكام السببية، وقد يجمع الكاتب بين طريقة الحكايات الشعبية في المتشابهات وبين العلاقة السببية المادية في وقت واحد، ففي ص ١٣٤ يقول: "وثار اهتمامي فجأة وحضرني أبي بصورته وذكرياته، ترك في قوله أثراً لم يدركه أحد ممن يجلسون حولي، ولا عجب فالخمر كتبت تاريخ أسرتنا وقررت مصائرها " ويعدها أدمن كامل الخمر ص ١٥٨ يقول: "وساورني شعور محزن بأني انحدر إلى الهاوية التي ابتلعت أبي من قبل". حسب المفهوم الشعبي للقصص شرب الخمر كأبيه فابن السكير سكير وإن لم يره.

وأما السبب الآخر فهو أن والده بشربه الخمر تسبب في مشكلة كامل التي شرب بسببها الخمر، ومثل ذلك محاولة (رؤية قتل والده تعجلاً للإرث، ومحاولة كامل قتل رؤية نفسه طمعاً في الإرث[1]، ومثل خيانة كامل لزوجته في الوقت الذي خانته هي، ولا يعلم أي منهما بما صنع الآخر (كما تدين تدان) هذه المتشابهات بين الآباء والأبناء والزوج وزوجته تعطي الحكاية نغمة من نوع خاص توحي بتقلب الأحداث المتشابهة عبر الزمن. وتربط الأحداث برباط سببي مادي "عملي" بالإضافة إلى ربطها برباط سببي مثالي شعبي.

والبطل "كامل رؤية لاظ" هو راوي قصة السراب – مثلما كان البطل في الأيام لطه حسين وفي الأطلال لتيمور والبطلة في الحب الضائع وغيرها – بضمير المتكلم وهو يلقي الضوء على تجربة نفسية مر بها وشقي منها، لأنه قد سبق له أن تذكر تفاصيلها وهو على علم بأسبابها وبظروفها من أول القصة إذ إن صاحب

---

(١) انظر السراب ص ١٥٤، ١٥٥ .

العقدة النفسية الناشئة من ذكريات مكبوتة في اللاشعور يشفي من المرض النفسي إذا تذكر هذه الذكريات وأخرجها من اللاشعور إلى منطقة الشعور"[1].

جعل نجيب محفوظ بطله لا يقص تجربته إلا بعد انتهائها، لأنه لم يستطع التخلي تماماً عن الشكل التقليدي للراوي ولا عن الشكل التقليدي الأسطوري للحكاية، وذلك بحكم المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها رواية السراب فأدى ذلك المسلك إلى عدد من التقنيات الفنية في كل مستوى من مستويات القص.

فرؤية البطل هنا مزدوجة. . تمشياً مع مبدأ التوفيق بين رؤية البطل ورؤية الراوي القديم – فالبطل في الرواية ذو رؤية مرضية موصوفة وذو رؤية سوية واصفة "أيضًا"، جعل الكاتب بطله مريضاً وطبيباً في وقت واحد، ولذلك لجأ الكاتب إلى أسلوب "السير" الذاتية من أمثال "الأيام" حيث يقف القاص في مرحلة متأخرة من عمره لينظر إلى ماضيه برؤية مختلفة عن هذا الماضي مع اختلاف الموضوع الغالب، ففي "السير" يكون المقصود هو كشف الحياة، والمقصود هنا هو كشف العقدة النفسية المرضية. أي كشف جوانب التجربة بعد انتهائها. يتضح اختلاف هاتين الرؤيتين في كل فقرة من فقرات الرواية، في الحوار النفسي وفي الوصف وفي التعليق حتى إن الراوي يصرح بعبارات مثل قوله: "من الحقائق ما هو أعجب من الأحلام، وهذه أعجب الحقائق[2]" أو قوله " فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حناناً شاذاً قد جاوز حده، ومن الحنان ما يهلك"[3] أو قوله:

(١) راجع ص ٢ مقدمة د. محمد عثمان نجاتي لترجمة "الذات والغرائز".

(٢) السراب. ص ٢٠٢

(٣) السراب. ص ٢١

"لست إلا مخلوقا غريباً شذ على قافلة الحياة الحقة"[1].

ومن خصائص الرؤية الثانية أنها سوية بكل معيار من معايير السواء، السواء الاجتماعي و النفسي والأخلاقي والواقعي، بخلاف الرؤية المرضية المروية فهي غير سوية اجتماعياً ونفسياً وأخلاقياً وواقعياً. ولتعميق هذا الاختلاف بين الرؤيتين يجعل الكاتب بعض شخصيات الرواية أسوياء مثل شخصيتي (راضية) و(مدحت) أخوي البطل، ويجعل الحدث الواحد يتخذ طابعين مختلفين، أحدهما سوي واقعي والآخر مرضي غير واقعي حسب الرؤية التي تتناوله.

ولعل أكثر ما في الرواية من أحداث يتناوله الكاتب بهذه الطريقة ففي ص٩ يبين الكاتب موقف "كامل" من صورة والده بعد أن يبين موقف الناس عامة من صور الموتى، وبالمقارنة بين الموقفين يتضح الانحراف المرضي لسلوك "كامل" ومراسيم دخول المدرسة وسماع الدرس من ص ٢٩ حتى ص ٣٦ يأتي الكاتب بمشهدين هما: مشهد التلاميذ وهم يدخلون عادة ويخرجون من المدرسة وهم فاهمون لا ينتابهم الضيق ولا الخجل، ومشهد "كامل" المنحرف الخائف الغبي الهارب الخجول، ومفهوم "كامل" عن الزواج ص ٥٥، ص ٥٨ يجعله في مقابلة مفهوم "الخادمة" ومفهوم "جده" ومفهوم الناس جميعاً عنه.

هذه المقابلات الكثيرة بين موقف "كامل" المنحرف وموقف الناس السوي، يكشف مدى الانحراف الذي كانت عليه هذه الشخصية، ومن هذه المشاهد هذا المشهد الذي يقفه "كامل" في كلية الحقوق أمام زملائه من الطلاب، فقد اختير "كامل" مثل بقية الطلاب ليلقي خطبة على المنصة يقول: **"وطفق الأستاذ يدعو**

---

(١) السراب. ص ١٧٦

الطلبة إلى ارتجال الخطب في الأغراض المختلفة فكانوا يخطبون بطلاقة، وبأصوات جهورية، في ثبات وشجاعة، ورحت أنصت إليهم في دهشة مقرونة بالإعجاب البالغ، مأخوذاً بطلاقتهم وشجاعتهم مذهولاً لقدرتهم على التصدي لهذا الموقف الرهيب حيال هذا الجمع الحاشد، فكنت أتطوع بالخجل نيابة عنهم حتى يتفصد جبيني عرقاً وما أدري في أحد الأيام إلا والأستاذ ينادي: كامل رؤية لاظ ونهضت قائماً بحركة عكسية، في الصف الأخير من المدرج - المكان المفضل عندي - حيث لا تقع على عين، وأحدث اسمي اهتماماً ساخراً، فهمس أحدهم قائلاً:- هذا حفيد لاظوغلي! وتساءل آخر:- اسم هذا أم فعل؟!! ووقف مبهوتاً خافق الفؤاد، فقال الأستاذ: - تعال إلى المنصة. . وتسمرت في مكاني في ارتباك لا قبل لي به، ورغبت أن أعتذر ولكن بعدي عن الأستاذ كان يوجب عليّ أن أعلي صوتي فيسمعه الجميع، فسكت على رغمي، ونظر الأستاذ إلى دهشا، ثم قال:- مالك واقفاً لا تتحرك؟. . تعال إلى المنصة.

واستدارت الرؤوس إليّ حتى شعرت بأني أحترق تحت وقعها، واستحثني الأستاذ بإشارة من يده فقلت على كره - لماذا؟ وضحك كثيرون من سؤالي، وقال الأستاذ بحدة:- لماذا؟ لكي تخطب يا أخي كالآخرين. وقلت بصوت منخفض لم يجاوز صفين من المدرج - لا أدري كيف أخطب. وطبيعي أن صوتي لم يبلغ الأستاذ فتطوع طالب قريب بإبلاغ جملتي صائحاً بلهجة ساخرة يقول إنه لا يدري كيف يخطب[1] "ثم يقول" وطل الأستاذ الانتظار فقال: تكلم. لا تخشى الخطأ، أفصح عما ببالك جميعاً.

---

(١) السراب. ص ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦

رباه متى ينقضي هذا العذاب؟ هيهات أن يرثى أحد لي. وهاهم الطلبة يتغامزون ويتضاحكون وقد قال أحدهم بلهجة من يحذر اخوانه من الاستهانة بي:

- هكذا بدأ سعد زغلول. وصاح آخر: - وهكذا انتهى. وصاح ثالث:- انصتوا إلى بلاغة الصمت.

وامتلأ المكان ضجة وضحكات فدار رأسي وأخذت أتنفس بصعوبة، ثم صممت على إنهاء ذلك الموقف المحزن فغادرت المنصة ومضيت صوب باب الخروج دون التفات إلى نداء الأستاذ، وضجة الشياطين تلاحقني وتصك أذني[1]"

فالطلاب هنا يمثلون المجتمع ورؤيته السوية، فكلمات "شجاعة" "ثبات" قدرة" ذات مدلول جماعي للصفات السوية، بل إن البطل نفسه يعجب بها رغم أنه يقص بضمير المتكلم، وهو يقص حالته على أنها خارجة عن المألوف، على أنها نادرة، انحراف عما تعارف عليه المجتمع، حاول الأستاذ علاجها بالتهوين وحاول الطلاب علاجها عن طريق العقاب بالضحك والسخرية، وهرب هو من المواجهة، فالرؤية المعيارية هنا هي الرؤية الجماعية الواقعية التي يعتنقها البطل بعد شفائه.

فالبطل بعد شفائه يعرف تماماً أنه كان مريضاً وكان منحرفاً عن السلوك السوي، يقول: "إني شخص لم يقدر له أن يعرف شيئاً عن حكمة الحياة فلم يخرج قط عن دائرة نفسه الضيقة وفي ذلك سر دائي وهو الذي حال بيني وبين مسرات الحياة وما فيها من فضائل ومعان وصداقات، وطوى صدري على النفور من الناس والخوف منهم، بل جعلني أعد الدنيا عدواً يتربص بي[2]".

هذه المعرفة بالإضافة إلى أن القص بضمير المتكلم جعل الرواية ذات تمطين

---

(١) السراب، ص ١٠٧

(٢) السراب ص ١٢٤: ١٢٥ .

أسلوبين متداخلين أحدهما أسلوب الاعترافات وثانيهما أسلوب التقارير النفسية، وأسلوب الاعترافات يأتي على نمط الحكي والوصف إلا أنه يمتزج بالخيالات والأوهام وأحاديث النفس والأحلام، والرجوع إلى الماضي بالذاكرة والسبق إلى المستقبل، كل ذلك يعالجه الراوي بعقلية منظمة ثابتة، فهو يصف حالات مضطربة برؤية ثابتة منظمة، من نماذج ذلك الأسلوب الذي يقص حياة مضطربة بأسلوب منظم قوله عن نفسه عندما ذهب لخطبة حبيبته (رباب): "وارتقيت السلم في رهبة وخوف متوقفاً عند كل بسطة لأتمالك أنفاسي، حتى طالعني باب الشقة المغلق فخارت قواي ووسوست لي نفسي أن أعود، أن أفر بنفسي، أن أؤجل الزيارة الخطيرة ليوم آخر، ولكني نفيت عني فكرة التأجيل بغضب، وبدا لي أن أنزل وأن أخفف عن توتر أعصابي بالمشي ومعاودة ترتيب أفكاري، وهممت بالتراجع، ولكني تساءلت في اللحظة التالية ألا يرتاب البواب في أمري إذا رآني نازلاً بعد دقيقة من مخاطبته، ثم رآني بعد دقائق عائداً إلى العمارة؟ وعدلت عن فكرة النزول، ووقفت مع ذلك ساكناً لا أبدي حراكاً وجمد بصري على الباب حتى خلت ثقبه عيناً تحدق في وجهي بسخرية، وانتقلت عيناي إلى زر الجرس وثبتنا عليه بخوف وهلع، ما عسى أن يحدث لي لو فتح الباب فجأة عن وجه من الوجوه التي أعرفها وتعرفني، وتمنيت في تلك اللحظة لو كانت حياتي واصلت مسيرها وئيدة دون أن تصطدم بهذا الحب الذي قلبها رأساً على عقب! وجاءني بغتة صوت رفيع من الداخل يصيح: "افتحي الراديو يا صباح" فارتعدت أوصالي وأرهفت السمع في خوف متزايد. ويلي منك يا أماه، أما كان الأفضل أن تكوني في مكاني هكذا؟ ثم قرع أذني وقع قدمين صاعدتين فتضاعف اضطرابي ولم أجد من التقدم مناصاً، وتدانيت من الباب ورفعت يدي إلى زر الجرس، وتريثت لحظة في اضطراب، ثم ضغطت عليه فرن

رنينا مزعجاً وتنحيت جانبا منتظراً في حالة يرثى لها[1]".

فالراوي هنا رغم أنه يقص عن نفسه إلا أنه يصفها كأنه بعيد عنها وذلك لأنه يقوم حركاتها بميزان غير ميزانها وبرؤية غير رؤيتها، فوصفه وسرده هنا شبيهان بوصف الراوي الذي يستخدم ضمير الغائب.

أما التقارير التي تنتشر في الرواية فهي تقارير نفسية تقترب من التقارير العلمية للشخصية ذات العقدة النفسية المعروفة بعقدة أويب، فهي أحكام على أفعال الشخصية يسوقها الراوي على شكل الوصف الداخلي، أو الخارجي مثل قوله عن نفسه "الكلام رمز للحياة الاجتماعية، وعنوان للوشائج التي تصل ما بين الناس في هذه الحياة، ولست من ذلك كله في شيء، ألسنا نشذب الأشجار فنبتر ما أعوج من أغصانها وفروعها؟ فلماذا نبقي على من لا يصلحون للحياة من أفراد الناس؟! فلماذا نتسامح بل نهمل فنفرضهم على الحياة فرضاً أو نفرض الحياة عليهم كرهاً، لهذا يسعون في الأرض غرباء مذعورين[2] " ثم يقول " طالما أعياني الحديث وأعجزني، فكنت إذا اضطررت إلى كلام تلعثمت وأدركني العي والحصر، ولم يكن الإعياء في قوة النطق أو ملكة الكتابة إنه أجل من ذلك وأخطر وإن العي والحصر والعجز لأتفه عواقبه على وجه اليقين[3]". . . "لقد ضاعت الحياة، والقلم ملاذ الضائع هذه هي الحقيقة، إن الذين يكتبون هم في العادة من لا يحيون، ولا يعني هذا أني كنت أحيا من قبل" "ولست أكتب لإنسان فليس من شأن المرضى بالخجل أن يطلعوا إنساناً على ذوات نفوسهم ولكني أكتب لنفسي[4] " أما الآن فما أشبهني

---

(١) السراب ص ٢٢٩، ص ٢٣٠ .

(٢) السراب ص ٥ .

(٣) السراب ص ٥ .

(٤) السراب ص ٦ .

بقارب تمزقت حبال مرساته في بحر هائج عاصف"[1] " كنت وما أزال في جذب ودفع متواصلين بين اقتحام الدنيا والجفول منها بين حبيبتي وأمي، بين إدمان العادة الجهنمية ورغبة الإقلاع عنها فجاءني نزاع جديد بين الميل إلى الخمر والتوبة زادتني رهقاً حتى انقلبت أرجوحة تدفعها الشياطين وتجذبها الملائكة ولا تكف عن التأرجح لحظة واحدة"[2]".

فلو اكتفى الكاتب بهذه التقارير النفسية لكان قد وصف هذه الحالة التي مر بها (كامل رؤية لاظ) تماماً، ولكنه أراد أن يأتي بها ممثلة في أفعال ومواقف فاختار لهذه الأفعال والمواقف شكلاً تقليدياً يسيراً هو شكل الحياة ذات التسلسل في الأحداث: الميلاد – الشباب – الزواج – الموت، فقد أراد الكاتب أن يمثل للنظرية الفرويدية بالحياة النفسية لـ (كامل) من خلال الأفعال، إلى جانب تصريحه بها على لسانه في أسلوب الاعترافات والوصف الفني الدقيق للنوازع النفسية الدفينة في باطن البطل، وهذه مرحلة من المراحل التي مرت بها التقنيات الفنية للرواية المصرية أثناء تطورها، مرحلة التمثيل للفكرة المجردة المسبقة، ولم يستطع نجيب محفوظ أو الروائي المصري عموما أن يستغني عن التفكير التجريدي ويفكر بطريقة حسية من خلال الأحداث إلا في المرحلة التالية في خان الخليلي وزقاق المدق والثلاثية.

وفي هذه الرواية (السراب)يورد الكاتب الأفعال في إطار واحد للدلالة على الحالة دون أن يشدها برباط زمني فعال، مما يجعلها تبدو كأنها بلا زمن، إذ يكتفي الراوي بأن ينسبها إلى الطفولة أو الشباب أو يصرح بأنها حدثت في فترة خاصة من حياة البطل، ولكن طبيعة الأساس الفني الذي قام عليه القص لا يمكنه من تتبع

---

(١) السراب. ص ٤١٨

(٢) السراب. ص ١٤٤،١٤٥

الأثر الذي أحدثه الزمن فيها.

لقد تخلص كتاب تيار الوعي من هذا المأزق بكياسة عندما قلصوا زمان الحكاية الإطار إلى أقل قدر ممكن، إذ جعلوه يوماً أو يومين فقط، حتى في الروايات الطويلة كما في (عوليس) لجيمس جويس، ومن خلال هذا الزمان القليل يرسمون حياة مديدة بأكملها عن طريق الذكريات والأحلام والصور المختزنة في اللاوعي مما جعل كل صورة تطفو على الوعي ترسم قطعة من الماضي وهي في الوقت ذاته تدفع إلى حركة في الحاضر، ولكن نجيب محفوظ أراد أن يصرح بكل الأحداث فلم يكن في الحاضر إلا شخصية البطل الراوي تقف ثابتة كبطل روايات الشخصية الأخرى، وجاءت الفقرات التي تطفو على ذاكرة البطل لتشير إلى حدث داخل الرواية وليس خارجها، لخدمة حدث متخيل أيضًا، وقد عمل ذلك على أن تحديد دلالة هذه الذكريات وتحديد اتجاهها في التذكير بالأسباب المادية للحادث المتخيل دون الكشف عنه، لقد قيد نجيب محفوظ راويه في دائرة ضيقة.

ومن القيود التي حدت من حرية السرد أن نجيب محفوظ جعل هذه الأفعال والمواقف تأتي لخدمة التقارير النفسية — كما كانت الأفعال والمواقف في إبراهيم الكاتب وسارة في خدمة التصريحات والتقارير الفلسفية — والتقارير هنا وهناك نوع من التصريح اللغوي المباشر، ولكنه هنا في السراب يختلف عنه في إبراهيم الكاتب وسارة — إذ إنه هنا على لسان البطل مما يجعله داخلاً في المستوى القصصي لا يعمل على خلخلة البنية الروائية.

لقد تطور البطل — حقاً — ولكنه تطور معلوم مصرح به بصورة مجردة، قبل أن يبدأ البطل في القص، مما جعل الرواية تحكي تجربة قد حدثت وانتهت من حياة البطل، فتحولت الرواية من المعالجة الدرامية لأحداث تتصور في تفاعلها الحاضر إلى حكاية تكشف ما كان، فأصبح التطور الذي لحق البطل يشبه التطور الذي

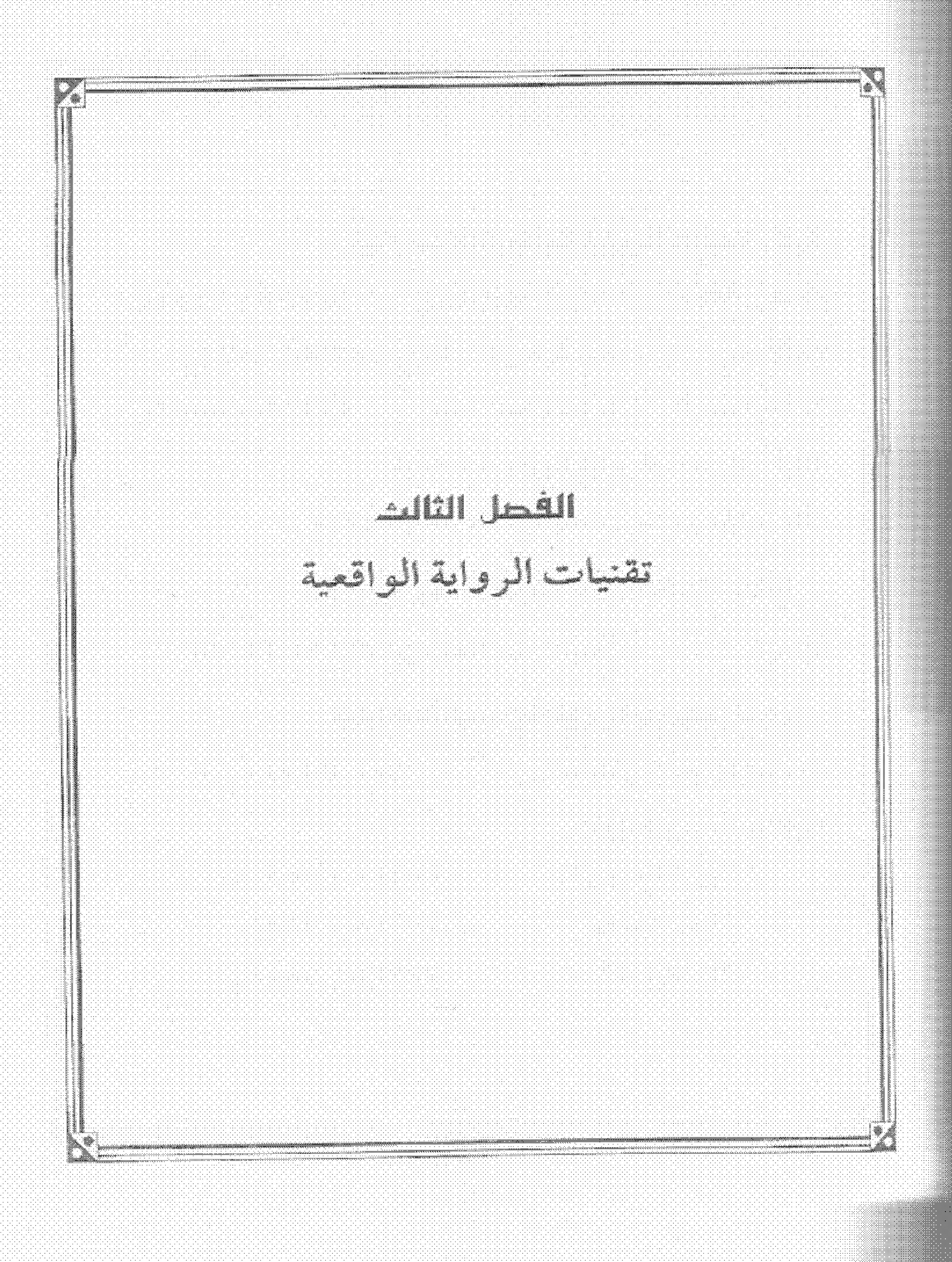
حدث بين البطل "الصبي" والبطل "الراوي" في أيام "طه حسين" رغم البنية المحكمة والسببية المادية في السراب.

وفي ختام الحديث عن السراب تجدر الإشارة إلى جانب النقد التربوي الأخلاقي الذي تحتويه ففيها كما يقول طه وادي: "دعوة إلى تنظيم العلاقات الأسرية وحُسن تربية النشء بطريقة إيجابية تمكنه من الإسهام في أن يسعد نفسه ومجتمعه بتنمية الإرادة الذاتية والاعتماد على النفس"(١).

وبعد فإن رواية السراب قد أضافت إلى التقنيات الفنية في الرواية المصرية أساساً مهماً وهو الواقعية التي جاءت نتيجة للسببية المادية التي تتحكم في سلوك الشخصيات، مما جعل الشخصية الروائية بعد ذلك حية ومتطورة ومقنعة وواقعية، وأثر ذلك – أيضًا – على ترابط الأحداث وتعقيد الحبكة وإحكام البناء، فشخصية "كامل رؤبة لاظ" أول شخصية في الأدب الروائي المصري يحكم سلوكها مجموعة من الدوافع النفسية التي تنتمي إلى الغرائز وعوامل الكبت الجنسي التي وقفت في سبيل هذه الغرائز، كما أن سلوك هذه الشخصية في أي موقف من المواقف محكوم بماضي هذه الشخصية ومكوناتها الباطنية، وبذلك فإن تقنيات رواية الشخصية قد تطورت تطوراً كبيراً في السراب عما كانت عليه في روايات الشخصية السابقة رغم الجفاف والميكانيكية الذي أصاب الرواية نتيجة لحرص نجيب محفوظ على تطبيق نظريات التحليل النفسي بصرامة، ورغم اشتراك السراب وإبراهيم الكاتب وسارة في قيام كل منها على نظرية إلا أن النظرية التي قامت عليها السراب ليست نظرية فلسفية جامدة تتعلق بتقنين القيم الإنسانية، وإنما هي نظرية نفسية مرنة تقدم الأسلوب والنتيجة معاً.

---

(١) طه وادي "مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ص ١١٣ ".



الفصل الثالث

تقنيات الرواية الواقعية

أولا: تقنيات الرواية الواقعية الاشتراكية

١) مليم الأكبر عادل كامل ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٤م

٢) الأرض عبد الرحمن الشرقاوي ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م

٣) أيام الطفولة إبراهيم عبد الحليم ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٥م

ثانياً: تقنيات الرواية الواقعية النقدية

القاهرة الجديدة نجيب محفوظ ١٣٦٥هـ/ ١٩٤٥م

ثالثا: تقنيات رواية الموقف الليبرالي

أنا حرة إحسان عبد القدوس ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٢م

رابعاً: تقنيات الرواية الوصفية التحليلية

١) شجرة البؤس طه حسين ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٤م

٢) ثلاثية نجيب محفوظ: -

"بين القصرين" ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٦م

"قصر الشوق" ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٧م

"السكرية" ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٧م

الفصل الثالث

تقنيات الرواية الواقعية

في كل رواية مجتمع، سواء أكان مجتمع القرية كما في زينب وفي يوميات نائب في الأرياف ، أم كان مجتمع المدينة كما في حواء بلا آدم ولقيطة وسارة، في مصر القديمة كما في عبث الأقدار وأخس بطل الاستقلال، أم في مصر الحديثة كما في عودة الروح وقنديل أم هاشم، ولكن هذا المجتمع في الروايات السابقة لم يكن غاية في ذاته، بل كان وسيلة لهدف أراده الكاتب، كان فكرة أو موقفا، أو عاطفة صنع لها الكاتب حكاية تعبر عنها، مما جعل الكاتب ينحرف بالمجتمع عن السواء بهدف الإطراء أوبهدف النقد أو التعبير المجازي، وفي الوقت نفسه جعله يعمل جاهداً على ربط هذا المجتمع بالواقع المعيش، حتى يمكن تصديق القصة، وقد أدى ذلك إلى تذبذب وظيفة الوحدات القصصية وإلى الاستطراد وأحيانا إلى التفكك.

ثم تطورت التقنيات الفنية في الرواية المصرية في روايات هذا الطور الذي نتحدث عنه، فأصبح تصوير المجتمع ذاته غاية ووسيلة معاً، أي أن الكاتب لم يسخر المجتمع المصور لخدمة الموقف الثابت الذي يقفه منه أو في سبيل الفكرة التي يريد التعبير عنها، بل عمل على كشف الحقائق التي يراها أو يعتقد وجودها في هذا المجتمع من وجهة نظر خاصة.

ووجهة النظر هذه هي التي يطلق عليها عادة "الرؤية" أي أن الموقف تحول إلى مجرد رؤية يتم على أساسها اكتشاف الحقيقة، ولكنها هي ليست الحقيقة ذاتها كما في الموقف. وهذه الرؤية في هذا الطور الجديد اتخذت أشكالاً مختلفة: رؤية

أيديولوجية اشتراكية وتمثلها روايات "مليم الأكبر" لعادل كامل و "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي وأيام الطفولة "لإبراهيم عبد الحليم". ورؤية نقدية وتمثلها رواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، ورؤية وصفية تحليلية محايدة تحكي تأثير الزمان على البشر في مسيرة الحياة وتمثلها روايتا "شجرة البؤس" لطه حسين وثلاثية نجيب محفوظ. ثم رؤية ليبرالية تمثلها رواية أنا حرة لإحسان عبد القدوس.

على أن تطورتقنيات الرواية المصرية إلى هذه الأشكال لم يحل دون استمرار بعض التقنيات القديمة التي قامت عليها روايات المرحلة السابقة مع بعض التطور الذي اقتبسته من الاتجاهات الجديدة، وهذا أمر مألوف في تطور الفنون، لأنها تتطور تطورا تراكميا، لا تلغي فيه الإبداعات الجديدة ماسبقها من إبداعات قديم.

أولًا: تقنيات الرواية الاشتراكية.

الرواية الاشتراكية ذات هدف محدد، هو الدعوة للأيديولوجية الاشتراكية والمبادئ التي قام عليها المذهب الاشتراكي، بأي شكل من الأشكال الفنية، إذ لا يهم الكاتب الاشتراكي كيف صيغت الرواية؟ ولكن ما يهمه هو: ماذا تقول؟ ولأي حد يوظف الفن الروائي في التبشير بمبادئ الاشتراكية والدعوة إليها ؟.

فلم يؤثر عن منظري المذهب الاشتراكي ما يدل على أنهم قصدوا تحديد طريقة خاصة للرواية الاشتراكية، إلا ما يكون من بعض الشذرات التي وردت على لسان "فردريك إنجلز" والتي ينصح فيها أدباء الاشتراكية بألا ينسوا الفن اللئيم الماكر الذي يخفي الناحية الدعائية[1] وبعدم اللجوء إلى الخطابية في نشر أفكار المذهب[2].

---

(١) راجع مقدمة د. عبد المنعم الحفني لكتاب "ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية ص ١٩ .

(٢) راجع كارل ماركس " الأدب والفن في الاشتراكية " ترجمة د. عبد المنعم الحفني ص ١٩٣ .

ورغم البعد بين الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الجمالية فإن بعض شراح المذهب حددوا عدداً من المبادئ التي ينبغي على الأديب الاشتراكي اتباعها، بعض هذه المبادئ يتصل بالموضوع وبعضها يتصل بالتقنيات الفنية، من هذه المبادئ:

١ - ينبغي أن يفصح الأدب الاشتراكي عن العلاقة بين المستأجرين والمالكين، وعن العلاقة بين العمال وأصحاب رأس المال، وبين الحكام والمحكومين[1].

٢ - ينبغي على الأدب الاشتراكي أن يحطم الأوهام القديمة في طبيعة العلاقات الاجتماعية وأن يزعزع تفاؤل العالم البورجوازي ويقسره على التشكك في خلود النظام القائم حتى لو لم يشر المؤلف مباشرة إلى حل ولم يشارك فعلاً في عملية التغيير[2].

٣ - يجب أن يصور الأدب الاشتراكي المجتمع بحيث "تعتمد البنى الأيديولوجية العليا على البنى الاقتصادية التحتية وتفسر بها في نهاية الأمر، فإذا تقلقل البناء الاقتصادي السفلي تحت البناء الإيديولوجي انهار الأخير وخلف - أحياناً - ألواناً من المشاعر والأفكار تشير إلى تلك الأزمان التي مضت"[3].

٤ - أن الأدب الاشتراكي يصور الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته وليس بوصفه أسطورة كونية لا تتناهى حدودها[4] ولذلك فإن الدور السحري للفن أخذ يتراجع أمام الدور الذي يقوم به في كشف العلاقات الاجتماعية،

---

(١) راجع مقدمة عبد المنعم الحفني لكتاب "ماركس، الأدب والفن في الاشتراكية. ص ١٦

(٢) راجع كارل ماركس الأدب والفن في الاشتراكية ترجمة د. عبد المنعم الحفني ص ١٠١ .

(٣) كارل ماركس الأدب والفن في الاشتراكية ترجمة د. عبد المنعم الحفني ص ١٠٥ .

(٤) راجع أرنست فيشر "الاشتراكية والفن" ترجمة أسعد حليم ص ١٨ .

فالأدب الاشتراكي عند الاشتراكيين عمل عقلي واع "يقول فيشر:" لم يعد في الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة"[1]

والرواية الاشتراكية ينبغي أن تعتمد على الفعل النامي المتحرك ولا تعتمد على مجرد تصوير الوجود فحسب، فلا تكتفي برصد الظواهر الاجتماعية الثابتة ولكنها ينبغي أن تشكل من جزئيات الواقع صورة متحركة ذات رؤية تعبر عن الروح الجماعية لمجتمع زاخر بالخلاف والتوتر وهذه الروح الجماعية كامنة في الأدب الشعبي لأنها في الأدب الاشتراكي لا يضيع فيها الصوت الفردي تماماً"[2]

قامت الروايات الاشتراكية على هذه المبادئ التي تحدد الرؤية وطرق المعالجة الفنية والموضوع، وظهرت في مصر على يدي عادل كامل في روايته "مليم الأكبر" ثم تطورت بعد ذلك على يد عبد الرحمن الشرقاوي وإبراهيم عبد الحليم وعبد المنعم الصاوي وغيرهم.

ويقوم هذا الاتجاه في الرواية المصرية على اختيار الروائي لجزئيات من الحياة ثم يعمد إلى تشكيلها بعد ذلك في صورة تكون في مقابل الحياة المعيشة ودالة عليها، ومشعرة بها، وهي كثيراً ما تجعل هذه الحياة المصورة ذات طابع ثوري يبرز فيه الأبطال الذين يشبهون أبطال القصص الشعبي، ولكنهم لا يولدون أبطالاً بل يتحولون إلى البطولة في منتصف الطريق، وغالباً مايكونون من الطبقة الدنيا في المجتمع، وعندما يصل بهم اليأس والقهر إلى نهايته تحدث لهم لحظة تنويرية يدركون بعدها هدفهم فيتركون الدعة والسلام ويتحولون إلى مناضلين يسفكون

---

(١) أرنست فيشر "الاشتراكية والفن" ترجمة أسعد حليم. ص ٢٦

(٢) راجع المرجع السابق ص ٧٣، ص ١٤٤ .

الدماء أو تسيل دماؤهم وينتصرون، ولكن الطبقة العليا "الارستقراطية تكون أقوى منهم فتدمرهم أو تنال منهم، وخلال تدميرهم يفجر الكاتب شحنة من الانفعال في نفوس القراء ضد الطبقات المستغلة، هكذا كانت مليم الأكبر وكانت الأرض وأيام الطفولة وغيرها من الروايات التي استخدمت هذه التقنيات.

١ - مليم الأكبر . عادل كامل

تصور رواية مليم الأكبر مسيرة الحركة الاشتراكية في المجتمع المصري وتدعو إلى الفكر الشيوعي صراحة، فهي تدور حول خلية شيوعية: من حيث طريقة تكونها، وطريقة العمل فيها، ومحاربة السلطات لها.

تبدأ الرواية بالحديث عن طبقتين اجتماعيتين، الطبقة الفقيرة ويمثلها "مليم" ووالده، والطبقة الغنية ويمثلها: أحمد باشا خورشيد وأسرته، وتدور الحرب بين الطبقتين، متخذة أسلوباً قوياً من أسلوب رواية العبرة، حيث تسير كل طبقة في الطريق الذي حدده لها المجتمع وهي راضية عن هذا الطريق، يقول الراوي عن والد مليم "لم يكن لأبي" مليم " اسماً كأسماء بقية الخلق، وبفرض أن كان له هذا الاسم فإنه لم يعد معروفاً لما درج عليه الناس من تلقيبه " بمجذوب حوش عيسى " وغاية ما يعرفه الناس عنه أنه كان يعمل في زمن ما في جريدة كاسدة لعله كان يكتب مقالاتها الافتتاحية وسائر أخبارها، حقاً إنه لم يكن يعرف من القراءة والكتابة إلا ما يعرفه كمسارية الترام، مضافاً إلى ذلك معلومات غريبة عن السياسة ونوادر مختلفة عن الزعماء، وكانت هذه العدة كافية كل الكفاية، مادامت هذه المقالات لا يقرؤها أحد(١)" ثم يقول: "كان المجذوب سعيداً بهذه الحياة التي تتيح له بسطة ورخاء دون أن تكلف جهداً يذكر، وكان مليم راضياً عنها كذلك،

---

(١) مليم الأكبر ص ١٣٤ .

لأنها تيسر له حرية مطلقة وتعفيه من مزاولة الأعمال المرهقة التي يضطر لها أمثاله من الصبية"[1].

وتعيش الطبقة الفقيرة هذه الحياة التي لا عمل فيها ولا كسب يظل أفرادها هكذا راضين عن أنفسهم ويكرهون أن يكشف لهم أحد بؤس ما هم عليه، يقول على لسان الشيخ السجين مخاطباً (مليما) في ذلك: " إن الفقراء يسوؤهم أن يقال لهم إنهم فقراء، ويكرهون من يشعرهم برقة حالهم: لأنهم في حقيقة الأمر لا يشعرون بوجود الأغنياء، إن لنا يا بني عالماً مستكملاً كل من فيه من الفقراء فما اهتمامنا بالأغنياء؟ ليكن من أمرهم ما يكون فإننا لا نحس بهم في الواقع"[2].

أما الطبقة الغنية فإنها تسير في طريقها المعهود أيضًا بكل أخلاقها وعاداتها وتقاليدها، يقول عادل كامل عن أحمد باشا خورشيد: "واستوى الباشا في وقفته، وأبرز صدره ثم أطلق من حنجرته سعالاً أجوف، اعتاد إطلاقه كلما هم بمبارحة المنزل كأنما يفعل ذلك ليشعر أهل الدار بأن سيد الأسرة على وشك الانصراف، ولعله يعتقد أن هذا السعال يرهبهم ويخيفهم فهو يردده حين يعود إلى الدار كما يردده في كل مناسبة تستدعي الإخافة والإرهاب"[3]. وفي مقابل هذا الصلف والكبر والخيلاء التي يتصف بها أحمد باشا خورشيد ممثل الطبقة الغنية يجعل الكاتب مليماً رقيقاً حساساً رحيماً يقول عنه: "غير أن هذه الصدمات كانت تؤذيه وتدمي شعوره فهو قد تربى في أحضان الحرية المطلقة التي لا تعرف أي قيد"[4]

---

(١) مليم الأكبر. ص ١٣٤

(٢) مليم الأكبر. ص ٢٧٢

(٣) مليم الأكبر. ص ١٣٠

(٤) مليم الأكبر. ص ١٣١

"ومليم رغم فقره المدقع يعطف على كلبه الوفي الذي ألِفه وأحبه فالكلب انتظر أمام الباب سنة كاملة حتى رجع إليه مليم من السجن أما أحمد باشا خورشيد فلم يعطف على مليم، رغم أن مليما كان وفيا، ألف منزله، وخدمه بإخلاص ولم يخنه طيلة غيابه، بل كان أكثر وفاء من الكلب لصاحبه.

ثم يصور عادل كامل مليماً، وقد تحلى بأخلاق السادة والأشراف فهو كما سبق القول وفي أمين رفض أن يأخذ خمسمائة جنيه وجدها في منزل أحمد باشا خورشيد رغم إساءته له، وامتنع عن فكرة قسمتها مناصفة مع "ابن الباشا"، هذه الأخلاق الحسنة كانت بمثابة الخروج عن أخلاق طبقة الفقراء، إذ إن هذه الطبقة ينبغي – في نظر الراوي \ الكاتب – أن يكون من سلوكها الطبيعي السرقة من الأغنياء والكذب والخيانة، يقول: "كان حتماً على الفقير – في تصور مليم (بعد تغيره) أن يخرج على القانون وأن يعصي ما تقتضي به النظم واللوائح، أما الغني فإنه يملك أن تكون له تحقيق شخصية خالية نظيفة، وكان مليم يشعر بالازدراء والثورة معا كلما مر بأحد أقسام الشرطة[1]"خرج مليم عن أخلاق طبقته الفقيرة وتحلى بأخلاق الأغنياء فدخل السجن دون ذنب غير هذا الخروج.

هذا الجزء من الرواية يشبه الشكل الذي اتبعته الروايات التعبيرية (رواية العبرة) في الباب الأول من هذا الكتاب، إذ يقوم فيها على خط اجتماعي تقاس على أساسه معايير الصحة والخطأ وتحاكم على أساسه الأذواق والأفعال ويقوم عليه الفارق بين الأغنياء والفقراء في السلوك والأخلاق والمعيشة، بحيث يعد الفقير سوياً إذا سار حسب الخط الذي حدده المجتمع لأخلاق الفقراء – حسب الرؤية

---

(١) مليم الأكبر. ص ٢٧٢

الاشتراكية للمجتمع غير الاشتراكي – ويعد الغني سوياً إذا سار حسب الخط الموضوع للأغنياء – حسب الرؤية السابقة – أما مليم فقد تخطى الحدود الموضوعة لطبقته لأنه صدق ووفي وعطف ورحم، فلم يرحمه المجتمع ولم تغفر له الطبقة العليا فسجنته مثلما قتلت زينب، وحواء، وهنادي.

لم يكتف الكاتب بهذا الحد الذي يدخل الرواية – لوكانت قد انتهت عنده– في إطار رواية العبرة، ولكنه جعل مليماً يستفيد من التجربة، ويدخل ما حدث له في خبرته الذاتية، فينضم إلى الرفاق، من أمثال الرفيق سعد الدين، والرفيق شتا، والرفيقة هانيا، الفتاة الأجنبية، وهم جميعا يشكلون خلية شيوعية وسط المجتمع المصري، و تقوم أخلاق هذه الخلية على المبادئ الشيوعية التي تعد القيم الأخلاقية والدينية نوعا من الرجعية، فهي لا تعترف بتلك الخدعة المسماة بالكرامة، يقول على لسان شتا: "إنني حين سمعت هذا اللفظ "الكرامة" خيل إليّ أنني عدت صبياً صغيراً[1]" ولا تلك التي يسمونها بالشرف أو الأخلاق يقول شتا أيضًا موجها حديثه إلى خالد، العضو الجديد: "ثم وقف فجأة ورفع يديه قائلاً – أيها الرفاق علينا أن نختبر الأستاذ خالد أولا لنرى أهو ممن يجدي معهم الكلام أم أننا ننفخ في رماد، ما رأيكم في اختبار الجزيرة؟ إنكم موافقون؟ حسناً.

دس شتا يديه في سرواله وتقدم من خالد ثم وقف يتأمله برهة وقال:–

- هل أنت جزري يا أستاذ خالد؟. رفع خالد بصره إلى ممتحنه وقال:– لست بفاهم.
- أنصت إلي ياسيد خالد افترض أنك قمت برحلة مع أسرتك، وبينما أنتم

---

(١) مليم الأكبر ص ٢٥٧ .

وسط المحيط إذ قامت عاصفة هوجاء أغرقت السفينة، فلم ينج من ركابها سواك وأخت لك، فتعلقتما ببعض حطام الباخرة وظللتما على هذا الحال إلى أن ألقت بكما الريح إلى جزيرة صغيرة، ولما استقر بكما المقام في هذه الجزيرة رحت ترتاد مجاهلها مع أختك، فظهر لكما أن ليس بها من البشر سواكما، ومرت بكما الأيام والليالي دون أن تجوز بكما سفينة حتى تأكد لديكما أنكما لن تغادرا هذه الجزيرة حياتكما، والآن أخبرني يا أستاذ خالد، أتسمح لنفسك في هذه الحال أن تعاشر أختك معاشرة الأزواج أم تراك تمتنع من ذلك"[1].

فإذا كانت إجابة الشخص الممتحن بالإيجاب كان ذلك دليلا على وعي الشخصية بزيف القيم الخلاقية، وكان ذلك مؤشرا على صلاحية هذه الشخصية للانضمام للخلايا الاشتراكية، أما إذا أجاب الشخص بالنفي، حكم عليه بالرسوب في الاختبار، ودل ذلك على تمسكه بالأخلاق التي هي من وجهة النظر الاشتراكية مجرد خدعة ارستقراطية، وأداة اجتماعية لتثبيت الطبقات في المجتمع الرجعي.

وأيضاً تقوم أخلاق الخلية على عدم الاعتراف بالعزة والكرامة أو ما يسمونه بإنسية الإنسان: يقول على لسان نصيف موجهاً كلامه لخالد العضو الجديد: "هدئ من روعك يا أستاذ خالد يلوح لي أنك لا تزال شديد الحساسية، وهذا نقص كبير أوقعتك فيه خيالات الكرامة والعزة ولكنك معذور فأنت تفهم الإنسان فهماً خاطئاً جداً، إنك تتصوره شيئاً عظيماً يتجسد فيه العالم أجمع، إن الإنسان في نظرك شيء مقدس تدين له الخلائق بالطاعة والاحترام[2]. . . . ."

---

(١) مليم الأكبر ص ٢٥٧ .

(٢) مليم الأكبر. ص ٢٥٨

دخل مليم ووالده في زمرة هذه الخلية وأصبح فرداً بارزاً فيها، وتخلى عن أفكاره القديمة وعن عاداته القديمة. كان يكسب رزقه قديماً من التجارة فأصبح يكسبه من السرقة والاحتيال على الأغنياء، حتى كان صديقه خالد واحداً من ضحاياه، يقول الكاتب على لسان نصيف رفيق مليم والمعبر عن رأيه الجديد: "يا سيد خالد إنني لو افترضت أن (مليما) قد صادفك في الطريق فنشل حافظة نقودك فما أعتبر هذا سرقة، فإن مليماً فقير وليس الفقراء هم الذين يسرقون الأغنياء وإنما الأغنياء هم الذي يسرقون طعام الفقراء وسعادتهم وصحتهم"[1].

وبعد فترة من الزمن تواجه الجماعة بتعقب السلطة لها وكذلك نفورّ الشعب منها، فيتخلى مليم عن الخلية ويتزوج من "هانيا" ويصبح تاجراً كبيراً، معللاً فشل الخلية في نشر مبادئها بقوله: "إننا كمن يقيم معرضاً للصور الزيتية في وسط صحراء قاحلة ثم يدعو البدو لزيارته"[2].

أما الجانب الآخر من حكاية القصة فتتعلق بالطبقة الغنية أحمد باشا خورشيد وأولاده فهذه الأسرة تسير حسب المنهج الذي ارتضاه المجتمع لأخلاق الطبقة العليا وسلوكها حسب الرؤية الاشتراكية، ولكن واحداً من هذه الطبقة هو (خالد بن أحمد باشا خورشيد) ينحرف عن أخلاقيات هذه الطبقة مثلما انحرف مليم عن أخلاق الطبقة الأخرى، ويصادف خالد مليماً ويعطف عليه، ولم يكن انحراف خالد عن أخلاق طبقته ناشئاً عن تربيته في أسرته وإنما كان ناشئاً من تعلمه، يقول عنه: "فلما أتم خالد دراسته الثانوية "أرسله والده إلى جامعة عريقة بانجلترا

(١) مليم الأكبر ص ٢٥٥ .

(٢) مليم الأكبر ص ٢٤١ .

وهناك مضت السنة الأولى بسلام، كان العالم في ناظريه لا يزال تلك الفئة القليلة من الأقارب والأصدقاء، وكان لا يشغله من المسائل سوى التفكير في أمر غريزته الجنسية والعمل على النجاح والفوز، ولكنه في عطلة ذلك العام غادر انجلترا في رحلة طاف في خلالها بمعظم دول أوروبا. . . . فلما عاد إلى جامعته بدأ عقله يدور حول ما استوعبه من تجارب وإحساسات ولقد صاحب هذا الجهد الفكري العنيف أزمات نفسية قاطبة(*) كثيراً ما أبعدت النوم عن جفنيه ليالي متتابعة، كان يحس بأن بين جنبيه بركاناً يضطرم، وأن هذا البركان يوشك أن ينفجر ولكنه لم يكن يدري إلى أي شاطئ سيقذف به حين تأزف ساعة الانفجار، في تلك الأثناء بدأ تفكير خالد ينتقل من الخاص إلى العام، لم يعد عالمه أفراداً متميزين، لكن طبقات في مجتمع، أصبح ينظر إلى الغنى والفقر، لا كنزوات دهر غاشم يبذل أيهما لمن يشاء بغير ضابط كما كان يظن، وإنما هي النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية"(1)

وهكذا يجعل الكاتب خالداً يتعلم أول المبادئ الماركسية في أوربا — في بريطانيا وبعض الدول الأخرى — حتى إذا عاد خالد إلى مصر كان شخصاً آخر غير الذي كانه قبل خروجه منها، يقول الكاتب عنه: "ولكن الذي عاد إليها كان شخصاً لا يمت بصلةٍ ما إلى ذلك الفتى اليافع الخجول الذي غادرها منذ بضع سنين، ولو خير حينئذ بين الحالين لاختار حاله الأولى، كان سعيداً في حياته، قنوعاً بالبيئة التي يعيش فيها (مثلما كان مليم قنوعاً ببيئته) ولكنه عاد شاباً حزينا حائراً، فقد الثقة بمثله الأولى ولم يستطع أن يحل محلها مثلاً أخرى تضارعها في قوتها وأبديتها، إن

(*) هكذا.

(1) مليم الأكبر ص ١٣٨.

البضاعة الفكرية التي عاد بها لا تهتم بما هو أبعد من أنفها، ولقد هدمت بناء شامخاً ولكنها لم تبن سوى كوخ ضعيف العماد[1]" " عاد خالد وهو ثائر على كل أوضاع المجتمع، فما استقر به المقام وسط أهله حتى شمل شخصه مجتمع أسرته الصغير فضاق صدره بأبيه أولاً ثم بأخيه الأكبر وبوالدته من بعده"[2] "ما إن استقر المقام بخالد حتى تهالك على مقعد وثير وأطلق لفكره العنان. . ما بال الفتية من أترابه يروحون ويغدون، يعملون ويضجون، أما هو فقابع في جحره لا يمرح ولا ينبسط؟ وينتقل خالد بعد ذلك إلى تنفيذ ما فكر فيه فأرسل إلى والده خطاباً ينصحه فيه بالعطف على الخدم وبإعطائهم الفاكهة التي تعفنت لأنها فائضة عن حاجة الأسرة، ويتعاطف مع مليم الذي اتهم بالسرقة وهو لم يسرق بل الذي سرق النقود حقيقة هو الابن الآخر لأحمد باشا.

أدى ذلك التصرف بخالد إلى السجن مثلما أدى خروج مليم عن طبقته إلى هذا المصير. ولو توقفت الحكاية عند هذا الحد لأصبحت ضمن الإطار الوعظي سابق الذكر في الباب السابق ولكن الكاتب يمتد بالحكاية ويلحق بها حكاية أخرى تكون تطوراً للحكاية الأولى، إذ يجعل خالد يمر بتجربة أخرى هي احتيال مليم عليه وابتزاز أمواله، ودخول خالد في الخلية الشيوعية وممارسته للشيوعية فعلاً بعد أن كانت مجرد أفكار تدور في رأسه، فالتغير الذي مر به خالد عندما عاد من إنجلترا تغير فكري فقط، أما التغير الذي حدث له بدخوله السجن ثم الخلية فهو تغير روحي، ولذلك فإن الكاتب يرمز لهذا التغير بالمصباح أو الضوء الذي يشع في اللحظة التي يحدث فيها التغيير واعتناق الشيوعية روحاً وعقلاً وذلك هو الرمز

---

(١) مليم الأكبر ص ١٤٠

(٢) مليم الأكبر. ص ١٤٠

المكرر في الروايات الاشتراكية في مثل هذه اللحظة " لحظة التنوير " يقول: "بعد لحظات كان الرفقاء يتوافدون على حجرة نصيف، وخالد يسير وسطهم وهو مشدوه مما يرى، فالحق أنه لم يتوقع أن يوجد في مثل هذه البيئة العجيبة، فقد حسب وهو يطرق الباب أنه لن يجد سوى مليم ووالده في مسكن متواضع خاص بهما، وكان نصيف قد أضاء مصباحاً آخر في تلك الأثناء فلما دخل خالد الحجرة وجد النور يتوهج فيها ويبدي سائر معالمها"[1].

إن طول تأمله في أمر نفسه جعله يشعر بأنه نصف إنسان، فالآدمي حيوان ناطق وحيوان اجتماعي في آن، أما هو فإنه وإن لم يكن قد فقد ملكة النطق بعد فإنه يحس بأن تيار الحياة قد لفظه إلى شط مهجور، فلم يعد فرداً في مجتمع ولكنه أصبح فردا معزولا. . كيف تم هذا؟ هل نشأ هذا الحال المحزن نتيجة خطأ منه، أم أنه اضطر إليه اضطراراً؟ كان كلما عاوده هذا السؤال ألقى عبء الخطأ على المقادير، واعتقد أنها ظلمته أشد الظلم، إلا أنه أدرك أخيراً أن اتهامه للمقادير ليس سوى الغبار تثيره النفس لتستر به ضعفها، ولتسوغ خطأها، إنه يعلم أن الطبيعة لا تنتج آثارها إلا بالمفاعلة والتبادل في نطاق دائرة مشئومة، فإن كان المجتمع قد نبذه، فلأنه هو الآخر قد طلقه، وخرج على نظمه وأوضاعه، أما من يرضى بهذه النظم والأوضاع فإن المجتمع يفتح له صدره، ويفسح له سبل العيش، وبقدر قبول هذه النظم والأوضاع يكون نجاح المرء وتقدمه، فإن أقرت أوضاع مجتمع ما الرشوة والكذب والتزوير، فلا يمكن أن ينجح امرؤ في هذا المجتمع عينه إلا إذا استعان بهذه الوسائل، فإن ثار عليها ثار عليه، وحينئذ يعيش المسكين فقيراً شقياً عاقلاً[2] "

---

(١) مليم الأكبر ص ٢٥٤ .

(٢) مليم الأكبر ص ١٣٧ .

بهذا التفكير اليساري خرج خالد عن النظام الاجتماعي الموضوع لطبقته "
لقد كان قبل سفره إلى أوروبا يعيش سعيداً بين أسرته ويشارك أفرادها في حياتهم المنزلية والاجتماعية، إنه يذكر كيف كانوا يتضاحكون ويتنادرون كلما جمعتهم مائدة الطعام وكيف كان يصاحب والدته وأخاه في زيارتهم للأقارب والأصدقاء"[1].

لقد دخل خالد ابن الطبقة الغنية في المذهب الشيوعي وعمل لحسابه روحاً وجسداً وبعد هذه اللحظة، خطب في الناس داعياً إلى الاشتراكية، داعياً إلى الثورة، ولكن بعد فوات الأوان وتفرق شمل الجماعة لعدم استجابة المجتمع لها — عاد خالد إلى طبقته وتصالح مع والده، ولم ينس عادل كامل أن يضمن روايته، حادثة قتل تراق فيها الدماء مثل سائر الروايات الاشتراكية، وهو يجعلها هنا على يد أحمد باشا خورشيد إذ يروي أنه قتل أباه في سبيل المال وألقاه في بئر السلم أو يقول عن خالد" واستولى عليه أنه قاتل أمه فهو لو غمرها بحبه لما مرضت ولو لم يترك المنزل لما ماتت، وبعد شهرين من هذه الفاجعة سمع والده يقول له: "أنت قاتل أمك، إن يديك ملطختان بالدماء"[2].

بعد كل هذا التفصيل لحكاية مليم الأكبر يمكن النظر إليها على أنها تتكون من الحلقات الآتية:

١ - اتفاق مليم مع طبقة الفقراء في سلوكهم وأخلاقهم، واتفاق خالد مع طبقة الأغنياء في سلوكهم.

٢ - خرج مليم عن أخلاق الفقراء فأصبح وفيا صادقا يتحلى بالأخلاق

---

(١) مليم الأكبر ص ١٣٨ .

(٢) مليم الأكبر ص ١٩١ .

الحميدة، وتعلم خالد في أوروبا مبادئ الماركسية.

٣ - اصطدام المجتمع بمليم وسجنه، مثلما اصطدم المجتمع بخالد وسجنه.

٤ - اتعاظ مليم بالتجربة ودخوله في الخلية، اتعاظ خالد بالتجربة ودخوله الخلية.

٥ - اصطدام الخلية بالمجتمع لأنها خرجت على نظامه وتقاليده وتفرق شملها وتشتت أفرادها، فالحكاية بكل هذه المراحل لم تنهج نهجاً مخالفاً للنهج الذي اتبعته حكايات روايات العبرة الوعظية، وإنما طورته وجعلته متتابعاً وتخلصت من الأساليب التي تبالغ في الكارثة وتهول في وقعها واستبدلتها بالشرح والتعليق على المبادئ التي اعتنقها جماعة المنشقين.

وهي تقوم مثلها على الصراع بين مجموعتين من المبادئ أحداها ثابتة غير متطورة وهي *مبادئ المجتمع بأخلاقها الطبقية، والثانية متحركة تخرج على نظام* المجتمع فتصطدم ويتفتت شملها، ولكنها في سلوكها هذا المسلك بين الموقف الذي اتخذه الكاتب من المجتمع عن طريق الشرح والتعليق، فالرواية لا تعتمد على الكارثة المؤثرة التي تلحق بالشخصيات المتمردة — فحسب — وانما على الامتداد بها وتغير وجهتهم في لحظة انكشاف تحدث لهم، ونتيجة لتغير مسارهم يسيرون في اتجاه معاكس تماماً للمجتمع وهكذا تحول المجتمع المصور إلى وسيلة لإبراز الرؤية[1] الاشتراكية التي اعتنقها الكاتب.

هذا وجه من وجوه الرواية يتعلق بطريقة تشكيل حكايتها، أما الوجه الآخر

---

(1) تستخدم الرؤية هنا بمعنى وجهة النظر التي يعتنقها الكاتب تجاه المجتمع أو الوجود، هي طريقة في البحث عن الحقيقة، أما الموقف فهو رأي تام اعتنقه الكاتب وأراد أن يجعل مجتمع الرواية يبوح به عن طريق التصرف في المجتمع ذاته.

فهو الوجه التسجيلي، فالكاتب يحاول في روايته تسجل مسيرة الحركة الشيوعية في مصر من خلال خلية من خلاياها التي انتشرت في ذلك الوقت،

يقول الدكتور محمود الشريف: "تدل رواية "مليم الأكبر" على أن عادل كامل اتصل باليسار المصري اتصالاً وثيقاً، وخبر عن قرب الصراعات التي تدور داخل جماعاته، يلمس ذلك من خلال تتبع أحاديث شخوص الرواية: عطا الله وسعد الدين وشتا ونصيف، والرواية تؤكد بعض المعلومات المتواترة عن خلايا الحركة الشيوعية في مصر كالدور الذي لعبته بعض العناصر الأجنبية حيث تعرض الرواية مساعدة الخواجة "حورين" المالية للجماعة، كما تشير إلى دور هانيا الأوروبية المجهولة الجنسية في جمع شمل الجماعة بعد أن كادت النفوق كما تعرض الرواية للأسلوب الذي كانت تتبعه الحكومات في مراقبة الخلايا الشيوعية من الداخل، عن طريق تجنيد بعض العناصر التي تندس بين الخلايا مثل "عطا الله"[1] ومن الأجزاء التسجيلية في الرواية بيان أن خالداً لم يتعلم المذهب الشيوعي في بريطانيا وحدها وإنما في بعض الدول الأوروبية الأخرى.

ولا يقتصر الكاتب على هذا الوجه التسجيلي بل يجعله انتقادياً أحياناً فهو يتتبع بعض فئات المجتمع بالنقد الصريح مثل قوله على لسان خالد عن الموظفين "فهم لا يختلفون عنه إلا في أنهم بين جهله ومنافقين فالجهلة هم الذين يكدحون طوال النهار في عمل ليس للدولة من ورائه أي مغنم، أما المنافقون فهم الذين يتظاهرون بالعمل ولا يعملون شيئاً"[2] " أو قوله: "إن العمل الذي يقوم به هذا الجيش الجرار من الموظفين ينقسم إلى ثلاثة أقسام: عمل يسهل الاستغناء عنه بجرة قلم دون أن

---

(١) د. محمود الشريف" أثر التصور الاجتماعي في الرواية المصرية. ص ٣٤٦

(٢) مليم الأكبر. ص ١٤٩

تشعر الإدارة الحكومية بأي خلل أو نقص، وعمل مقصور على تنظيم الموظفين لشئونهم الخاصة، أما النوع الثالث من العمل فيرمي إلى خلق المتاعب في حياة جمهور الناس وإقامة العراقيل في سبيل استحواذهم على حقوقهم، وقد يغالي القائمون بهذا القسم الأخير من العمل في تأدية وظائفهم على الوجه الأكمل فيمنعون هذه الحقوق عن أصحابها. . . . . الخ"[1]

وهناك وجه آخر في مليم الأكبر يتصل بالوجه الأول، وهو الوجه الرمزي، فالجماعة السرية "الخلية" التي يصرح الكاتب بأنها خلية شيوعية في الرواية يضيف إليها الكاتب وجهاً رمزياً يجعلها من هذا الجانب جماعة للأدباء، وخلية للفن فهو، إذ يجعل سعد الدين يكتب قصة يكون مليم بطلها[2]، ويجعل هانياً ترسم رسماً سرياليا رخيصاً وهي ترسم صورة لمليم، ويجعل "شتا" كاتباً ومخرجاً مسرحياً يتتبع حركات الرفاق ليجعلهم شخصيات مسرحية.[3]

كل هذه الوجوه لا تقوم الرواية بأدائها من خلال حبكتها الفنية الرمزية، ولا تختلف باختلاف النظرة إليها من خلال تعدد الوجوه التي تتوارد عادة حول النص الفني الواحد لتعدد الرؤى المتلقية، وإنما هي جوانب واضحة ظاهرة تقوم على الإشارات المباشرة لمدلولاتها، ويبين الراوي ما تدل عليه بالتصريح عن طريق التعليق والشرح، فالوجه الأول التعبيري يستخدمه الكاتب لشرح وجهة نظره وآرائه الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية، والوجه النقدي يعتمد على التصريح بالنقد والصفات المستهجنة، والوجه الرمزي يعتمد على الدلالات الواضحة

(١) مليم الأكبر ص ١٥٠ .

(٢) راجع الرواية ص ٢٠٦ .

(٣) راجع الرواية ص ٢٠٦/ ٢٠٧ / ٢٠٨ .

المباشرة، فكل هذه الأوجه في خدمة موقف واحد هو الموقف الاشتراكي، لكن الجمع الذي أحكمه عادل كامل بين هذه الوجوه في الرواية وعدم القدرة على التوفيق بينها جعلها تبدو في صورة مفككة مليئة بالحشو والاستطراد، والدلالات غير الموظفة على أي وجه من وجوهها مما يبين أن هذه الرواية المتقدمة في الزمن لم تتخلص تماماً من سمات الطور الأول وإنما هي مرحلة وسطى بين الطورين.

والصراع في مليم الأكبر صراع خارجي يدور بين النظام الاجتماعي المستقر، والنظم التي تعتنقها الشخصيات المتمردة على هذا النظام، وتكون الغلبة في النهاية للنظام الاجتماعي الثابت، ولا يتعدى الصراع ذلك إلا عند بعض الشخصيات بصورة باهتة، مثل الصراع الذي يدور في نفس خالد: بين ولائه لمبادئ طبقته وأسرته وأخلاقها وولائه للمبادئ الشيوعية التي اعتنقها، فعلى الرغم من إطلاق الكاتب عليه لقب "هملت مصر" إلا أن الصراع الداخلي عنده لا يتخذ أسلوب الصراع النفسي، بل يتخذ صيغة الصراع بين مبدأين خارجيين، فمن طبيعة الجدل القائم بين الذات الإنسانية أن يكون قائماً على منطق ذاتي لا موضوعي، إذ إن لكل إنسان فلسفته ومنطقه الخاص في الوصول إلى هذا الاتجاه أو ذاك أما الصراع الدائر بين خالد ونفسه فيشبه الصراع الدائر بين نموذجين بشريين يدافع كل منهما عن المذهب الذي يعتنقه، هذا شيوعي، وذاك أرستقراطي من طبقة خالد. أو يجعل الكاتب خالداً يحمل بعض أفكاره الماركسية ويناقشها، مثل فكرة الصراع الطبقي والجبرية التاريخية وغير ذلك من القضايا اليسارية الجدلية الشهيرة، فهي لا تعبر إذن عن المنحنيات الداخلية في ذات خالد بقدر ما تبرز الفكرة العامة التي يدافع عنها الكاتب، إنه يشبه النزاع الذي يدور في ذات (حامد) في قصة زينب، والنزاع الذي يدور في (همام) في قصة سارة، وهو يستخدم أحيانا وسائلها نفسها في التعبير

عن الشخصيات، مثل الصاق الصفات المباشرة، أو اتباعها بحكايات دالة على لزوم الصفة.

أما بقية الشخصيات فهي مرسومة من الخارج لأن وظيفتها في الرواية ليست إلا حمل الأفكار التي يريد الكاتب الإدلاء بها أو تمثيل الدور الذي يسنده إليها في التسلسل التسجيلي أو التعبيري القائم على عدم العناية بالزمن، وهي من هذه الجوانب لا تختلف كثيراً عن الشخصيات في زينب أو ثريا أو حواء بلا آدم، إلا أن الصاق حكاية بيانية أخرى بالشخصيات جعلها الكاتب امتداداً للحكاية الوعظية الأولى، هذا الجمع بين الحكايتين للشخصيات نفسها بحيث لا يفصل بينهما إلا لحظة التنوير المعهودة عمل على بيان الشخصيات على أنها متطورة ذات مواقف تختلف في الحكاية الأولى عنها في الثانية، مما يقربها من النمط المتطور والذي يمثله "إسماعيل" في رواية قنديل أم هاشم.

أما المستوى اللغوي فعلى الرغم من المقدمة الطويلة التي صدر بها الكاتب روايته عن الأسلوب في الرواية، وعن نقد الأساليب القديمة التي تشبه أصول الجاحظ وغيره من أساطين البلاغة العربية على الرغم من ذلك ومن محاولة انتهاجه مسلكاً نظرياً حاول أن يجعل أسلوب روايته تطبيقاً له فإن أسلوب عادل كامل في صلب الرواية لم يخرج عن الأسلوب السردي المباشر أو الأسلوب الصحفي الركيك الذي يشبه في ركاكته أساليب المترجمين الشوام في سرد القصص الأجنبية المترجمة.

وعلى الرغم من أن الرواية حفلت بالمناقشات الجدلية إلا أن صوت الراوي يرتفع دائماً ليسود بارتفاعه عنصرا الحكي والوصف المعبر عن رؤية المؤلف ذات الأفكار الاشتراكية.

ورواية مليم الأكبر ذات موضوع واحد هو الحركة الشيوعية في مصر، ومن أجل هذا الهدف سخر الكاتب كل الرواية فقد جعل الأسلوب اللغوي السردي خطباً ومقالات وتقارير تشرح المذهب، وسخر له الحوار فجاء جدالاً عقليا يقرر الفكرة ويمحصها، وسخر له الشخصيات فجاءت أنماطاً لأصناف الطبقات، والتغير فيها لا يتم نتيجة التطور الذاتي وإنما نتيجة التخلي عن مذهب أوالدخول في آخر، مثلما هو الحال في القصص الوعظي الديني أوالشعبي وسخر لهذا الهدف الحكاية والرمز، نتيجة لكل ذلك جاءت الرواية متحدة الهدف إلا أنها مختلة البناء، لأن كثيراً من الوحدات الأسلوبية لا يستخدم المستوى القصصي بل يخاطب القارئ مباشرة، وكثير من الوحدات القصصية لا يخدم الهيكل القصصي، والحبكة مفككة، لعدم سير الأشخاص حسب رؤاها الذاتية وإمكاناتها وتجاربها الذاتية، لأن الذي يسيرها هو الهدف المرسوم.

من أجل ذلك لم تكن رواية مليم الأكبر ذات أهمية بالغة في التمثيل لهذا الشكل الاشتراكي وإنما ترجع أهميتها إلى أنها بداية هذا الشكل ففيها تظهر المنابع الأولى له مختلطة بتقنيات الأشكال التي مرت في الطور الأول فقد نشرت هذه الرواية في فترة متقدمة" سنة ١٩٤٤ أي قبل ظهور الروايات الاشتراكية الناضجة بحوالي عشر سنوات، من أمثال روايتي الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي وأيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم.

٢- "الأرض" عبد الرحمن الشرقاوي

تقع هذه الرواية في ٤٢٢ صفحة من الحجم المتوسط بينما لا يستغرق زمنها أكثر من إجازة صيفية للراوي أي ثلاثة أو أربعة أشهر، وبالموازنة بين نسبة حجم

الرواية وزمنها يتبين عدم التوازن بين الحجم الكتابي الضخم للنص والزمان الضئيل الذي تغطيه الحكاية، فالقارئ للأرض لا يكاد يلحظ مرور الزمان، فهي تحليل موسع للمكان وامتداد عميق في مغزى الأحداث ووصف للأشياء المتناثرة في كل ركن من أركان القرية، وكل حالة من حالاتها، ومن ثم فإن أسلوبها يقوم على استقصاء الدقائق والحركات الجانبية.

وموضوع الرواية هو الموضوع التقليدي في الروايات الاشتراكية (الصراع بين الطبقات) يقوم على الصراع القائم بين الفلاحين الفقراء وبين الحكومة وأربابها من الإقطاعيين، صراع حول الأرض، فالحكومة تريد أن تنتزع الأرض من الفلاحين وتحولها إلى طريق لخدمة الباشا، تريد أن تميت الزرع وتميت الأرض والفلاحين، بمنعها الماء عنهم لخدمة الباشا، والفلاحون من منطلق حب البقاء يتشبثون بالأرض وبالماء، فهما مصدر حياتهم وبهما يكون لهم شرف ويكون لهم دين، ويتطور دفاعهم من رفض صامت إلى حرب تسيل فيها الدماء، ولكن الظروف أكبر منهم وحكومة صدقي أعتى وأشد، فيسجنون ويضربون، ثم تنتزع الأرض وتضيع، تتحول إلى أرض بور، وطريق خاص، وبضياعها يضيع كل شيء ذو قيمة في حياة القرية: الشرف والعرض، والحب، والدين، وتنقلب الحياة رأساً على عقب وتبدأ حلقة جديدة تتغير فيها المهن وتتبدل الأعراف.

يبدأ الشرقاوي روايته بقوله: "لست أريد بهذه الصفحات أن أكتب رواية طويلة، ولا أن أروي هنا تاريخ بعض الرجال أو النساء "ولا ذكرياتي" ولست أحتال على القارئ لأسرق اهتمامه ويقظته فأؤكد له أن الأبطال الذين يضطربون عبر هذه الفصول، لم يعيشوا أبداً إلا في الخيال، لن أخدع القارئ إلى هذا الحد. . فخيالاتنا في النهاية لا تستطيع أن تخلق الكائنات التي تمضي مع الحياة مثقلة بالحياة

تحلم وتتعذب، وتعرف المتاع واليأس والهوى والدموع والضحكات والأمل الغامض وتصنع المستقبل في إصرار حزين"(1)

في هذه المقدمة النظرية يؤكد الشرقاوي على اتباعه في القص منهجاً واقعياً بعيداً عن الأساليب الخيالية السحرية، أوالنابعة من الخيال المجنح أو الذكريات الموهومة و يؤكد على معالجته أموراً حدثت وتحدث، وهي موصوفة في تفاعلها الحي المعاصر المؤثر دون اللجوء إلى الحكاية أو التزويق في القصص، هو يشير إذن إلى الأسلوب الذي بدأ به قصته حيث جعل الراوي وهو يقص عن جزء من حياته صريحاً مع القارئ، ولكنه لم يستمر في اتباعه لهذا الإسلوب، إذ عاد إلى الأسلوب التقليدي لموقف الراوي في القص بعد حين، رغم أن الأسلوب الثاني أيضًا يتميز بالواقعية ولكنه بضمير الغائب.

بدأ الشرقاوي الرواية على لسان راوٍ هو أحد شخصياتها، هذا الراوي كان يعيش في المدينة ويعود إلى القرية كل إجازة صيفية مثل "حامد" في رواية "زينب" وهو يقص ما تقع عليه عيناه أو يروي على سمعه، أوما يتذكره من حوادث وقعت له في الماضي فيقصها كما حدثت، بأسلوب ينم عن شهادته لها واشتراكه فيها يقول: "ولست أذكر على التحديد متى بدأت أهتم "بوصيفة" ولكني عدت من القاهرة في إجازة الصيف، بعد أن حصلت على الشهادة الابتدائية ولم أكد أخلع البنطلون القصير والجاكتة المسدودة، وألبس الجلباب الأبيض، وأنطلق مزهواً في طرقات القرية بالشبشب المفتوح الأحمر حتى أدركت أن قريتي تتحدث عن وصيفة كما لم تتحدث من قبل عن فتاة أخرى، وأنا أعرف قريتي تماماً، أعرفها بصفة خاصة في

(1) الأرض ط ١ سنة ١٩٥٤. ص ٥.

تلك السنوات الطاحنة منذ عشرين عاماً، عندما كانت القرية تقذف ببعض فتيانها وفتياتها إلى المدينة باحثين عن عمل، ليعودوا من بعد صفراً مهزولين، أكثر صفرة وهزالاً مما ذهبوا، ومعهم آخرون عاشوا في المدينة طويلاً ثم عادوا كلهم ينبشون طين الحقول عن طعام، أنا أعرف قريتي تماماً"[1]

ثم يذكر الراوي بعض الأحداث التي مرت به في قريته، وينقل روح الجماعة ورائحة الأرض من خلال التفاصيل، ولكن ما حدث بعد ذلك للقرية كان بعيداً عن تجربته الذاتية، فلم يتفاعل مع الأحداث الكبرى ولم تؤثرهي في بناء ذاته، إنما هي إضافات إلى تجربته عن طريق المشاهدة، كان يسمع بالأحداث وكل ما مر بالقرية لم يصبه في شئ وكل ما في الأمر أنه أحب وصيفة "رمز الأرض" واضطر تحت وطأة الفقر أن يلبس بنطلون أخيه الأكبر، فالراوي هنا مثل الراوي/ "النائب" في يوميات نائب في الأرياف للحكيم، الراوي المتفرج على الأحداث.

ولا ينكر الشرقاوي تأثره بأمثال هذه القصص المصرية السابقة عليه والتي خالف أسلوبها، فهويضيف إلى هذه المقدمة النظرية التي تحدث فيهاعن أسلوبه الجديد فقرات أخرى يشير فيها صراحة إلى الفرق الكبير بين أسلوبه الواقعي والأسلوب الخيالي المثالي لهذه القصص يقول: "وعدت أقلب صفحات رواية " زينب " و " إبراهيم الكاتب " ولكني لم أجد أبداً العزاء . لم أجد مأساة قريتي، وتمنيت أن أصنع كالشيخ يوسف، والتقط نفسي الشاردة من خلال قراءة كتاب كبير أصفر، يروي قصة البطولة والصبر كرواية "عنتر" أو "أبو زيد الهلالي"

(١) الأرض ط الأولى سنة ١٩٥٤ . ص ٥ ، ص ٦

ويقول: "وكنت وأنا على الساقية أسترجع ما قرأت في الصيف، كنت أسترجع دائماً كتاب "الأيام" و "إبراهيم الكاتب" و "زينب" وكنت أرى في قريتي أطفالاً عديدين أكل الذباب عيونهم كالقرية التي عاش فيها صاحب الأيام، وتمنيت لو أن قريتي كانت هي الأخرى بلا متاعب كالقرية التي عاشت فيها زينب. . الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء، والحكومة لا تحرمهم من الري، ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض، أو ترسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج، والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة، وتمنيت لو أن قريتي كانت هي الأخرى كقرية زينب لا ينزل فيها من الرجال والنساء بعد البول دم وصديد، ولا يدهم أهلها المرض المفاجئ في جنوبهم، فيتلوى الإنسان منهم لحظة، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم، ثم يسكت. . يسكت إلى الأبد.

كانت قريتي هي الأخرى جميلة كقرية زينب وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها، وتلقي ظلالها المتشابكة على ماء النهر، وكان النهر في الظهر يبدو تحت أشعة الشمس كصفحة من فضة، وفي الأصيل يبدو من ذهب، وفي الليل كان مختلجاً قاتماً يتسكع في طريقه إلى المجهول كالحياة في قريتي وفي حوض الترعة من قريتي — حيث تنتزع الحكومة الأرض— كانت الحقول مجللة بمساحات رائعة بيضاء من القطن وعلى حوض الجسر تمتد السماء بلا نهاية، فوق خضرة متموجة من حقول الذرة تتراقص ذوائبها الشقراء.

وكان النساء في قريتي يحملن الجرار كنساء القرية التي عاشت فيها "زينب" وكان لهن أيضًا نهود، ومن بينهن كانت وصيفة ضاحكة ريانة مفعمة بيضاء ممتعة تثير الخيال. . أكثر مما كانت "زينب" في الكتاب الذي قرأته، ولكن وصيفة كانت

شاحبة بعض الشيء، كان شيء ما يحبس بعض الدم على وجنتيها، ويلقي على فتنة وجهها لوناً من الذبول ويحبس كنوز جسدها الأنثوي وانطلاق نفسها مع الحياة، على أن قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج كما عرفت قريتي، ولم تذق قرية زينب اضطراب مواعيد الري، ولم تجرب بول الخيل يصب في الأفواه، ولم تعرف قرية زينب زهو النصر، وهي تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة والحكومة وتنتصر لبعض الوقت"(١).

لم يكن هذا الاختلاف ناشئاً من اختلاف القريتين في الواقع، بل لأن هيكلاً لم يرسم القرية المصرية في واقعها المادي المعيش، لم يرسم القرية المصرية رسما واقعيا، بل رسم القرية المصرية التي تراءت في خياله وهو في فرنسا وسويسرا، رسم لها صورة رومانسية جميلة، خيالية مثالية لا تشبهها إلا في الملامح العامة فحسب، ، أما قرية الشرقاوي فهي فوق الأرض راسخة في ترابها بمحاسنها ونقائصها.

ولا يكتفي الشرقاوي بالإشارة إلى هذاالفارق الأساسي بين التصوير الواقعي للقرية المصرية كما بدت في روايته وبين الصورة الرومانسية التي رسمها هيكل، بل يعقد موازنة بين أفعال شخصياته وأفعال شخصيات القصص الرومانسية الخيالية التي تشبه قصص الأفلام الرومانسية، ومن خلال هذه الموازنة يشرح الفارق بين السلوك الواقعي للشخصيات عنده والسلوك الخيالي في هذه القصص، يقول: "ومدت وصيفة يدها فوضعتها على ذراعي، ونهضت طالبة مني أن أمضي معها إلى المصلى، بعيداً عن طريق الجسر، ووقفت منتشياً، واستدرت إلى النهر المثقل بالليل، ورأينا من بعيد شعاعاً أصفر يخفق على صفحة المياه السوداء، وحمل إليَّ المنظر صوراً

---

(١) الأرض ط الثالثة. ص ٣١٣، ص ٣١٤.

من قصص غرام نشرتها المجلات التي كان إخوتي الكبار في القاهرة يغالون في إبعادها عني، وقرأتها أنا خفية، وظلت صور من خارج القرية تلح عليّ، وازدحم رأسي بالأفلام الغرامية التي كنت أشاهدها في دور السينما بالقاهرة، وتذكرت كلمات قرأتها في الترجمة العربية لفيلم أمريكي غرامي، رأيته في سينما أجنبية – خلسة من وراء إخوتي – فقد كانوا – ككل الطلاب الكبار في ذاك الوقت يتشددون في مقاطعة السينما الأجنبية، والبضائع الأجنبية وكل ما هو أجنبي، واقترب منا الشعاع الخافت والحت علي صور مما قرأته أو رأيته في السينما. واستجمعت شجاعتي وحاولت أن أمسك وصيفة من كتفيها لأقول لها كلاماً ملتهباً ثم أغيب معها في عناق حار حتى الصباح تماماً كما رأيت في الأفلام وقرأت في القصص التي كانت تنتشر في مجلة الفكاهة والجماعة والصباح وروايات مسامرات شهر زاد، ولكن يدي أحاطت بجزء من خصر وصيفة ولم تبلغ كتفها، فقلت لنفسي: "حسناً" يجب على وصيفة الآن أن تنثني إلى الوراء وتتنهد وتقول: "يا دنياي" تماماً كما كانت تقول القصص الشائعة التي قرأتها في القاهرة، إنها كما قرأت تماماً طويلة مليئة في جمالها كبرياء كأميرة هندية. ولكنني لسوء لحظ لم أكن بعد قد أصبحت كفارس من فرسان العصور الوسطى – كما كانت تقول القصص التي قرأتها ومع ذلك فقد بادرت فأمسكت وصيفة من خصرها بعنف، وشددت حولها ذراعي وفي صوت هامس حاولت أن أجعله حنوناً وقفت أقول:– يا غرامي أحبك، ووقفت وصيفة وأمسكت ذراعي بيدها الخشنة وقالت:–

آه.. زعق شوية.. عليّ حسك حبه.

وأعدت عليها ما قلته بصوت نصف هامس هذه المرة، وانتظرت منها أن تغلق عينيها في ذهول أو تنظر إلى المجهول بعين نصف مغلقة على الأقل، وانتظرت من

شفتيها الدسمتين أن تختلجا، وأن تنفضا الدفء، وانتظرت منها أن تزفر أو تشهق، وانتظرت من صدرها أن يعلو أو يهبط، وتسألني: أصحيح يا حبيبي؟، وانتظرت منها بعد هذا كله أن تستلقي برأسها على كتفي ويتسدل شعرها الأسود الكثيف كالأجمة الممطرة على وجهها، فأرفع رأسها بين راحتي وأنظر في عينيها بهيام شديد، ينقض كل واحد منا على الآخر في قبلة وأحدثها عن جمالها وتحدثني عن جواها، ولا نفترق إلا مع الفجر، وانتظرت أن يحدث هذا كله كما قرأت في القصص المصرية ورأيت في الأفلام الأمريكية، ولكن وصيفة لم تصنع شيئاً على الإطلاق من كل هذا بل سحبت نفساً سريعاً من أنفها، ودعكت وجهها بيدها وفتحت عينيها الواسعتين المكحولتين قائلة:

- يا أختي بلا وكسة، إنت بتتكلم كده ليه يا خويا؟ والنبي ما أنا فاهمة منك حاتجتن تخلق، أصل أنا ماعرفش الكلام الإنجليزي"(1)".

ينبه الشرقاوي خلال هذه الفقرات إلى شيئين: الأول: السخرية من التقنيات السردية الرومانسية التي سادت الروايات المصرية السابقة، والثاني: الموازنة بين الموقف الواقعي الحي للطبقة العاملة في الريف والذي تمثله وصيفة، والموقف الخيالي غير الواقعي للطبقة المتوسطة المثقفة والتي يمثلها الراوي، فهو يجعل الراوي/ البطل يسلك سلوكا رومانسيا في موقف واقعي مما يجعله موضوعا للسخرية مضحكاً وغير مفهوم بالنسبة لـ "وصيفة" لأنها لا تفهم إلا الأسلوب الواقعي، لا أسلوب هذه القصص الخيالية الذي يبدو أجنبيا بالنسبة لها.

تبدأ الرواية — كما سبق القول — بهذا الأسلوب الذي يكون الراوي فيه هو

(1) الأرض ط الثالثة. ص ٢٨، ص ٢٩.

البطل وهو صاحب الرؤية المحورية في الرواية، يقص ما يراه وما يحدث له وما كان قد حدث له، أو يقص ما وصل إلى سمعه أو ما استنتجه من معارفه، حتى إذا جاء الفصل الرابع ص ٤٤ يبدأ هذا الراوي في الاختفاء، وتبدأ الرؤية في التغير، لقد كانت القصة تحكى برؤية غلام فأصبحت تحكى برؤية ناضجة تعرف كل شيء وتتجاوز الحاضر إلى الغائب والظاهر إلى الخفي ويتم القص بضمير الغائب، حتى إذا جاءت ص ٣١٣ عاد صوت الراوي من جديد وعادت رؤيته الصغيرة إلى الظهور، على أن عدم اطراد الرؤية — وإن كان عيباً فنياً — إلا أنه لا يؤثر على العالم المصور، ولا على واقعية الأحداث، وإنما هي زاوية للقص ليس غير.

فمن نماذج القص حسب رؤية الصبي قوله: "كنت إذ ذاك قد سمعت عن الشاويش عبد الله، وعرفت كثيراً مما صنعه بأهل قريتي، وكنت أتخيله لكثرة ما سمعت عنه رجلاً طويلاً كالباب مليئاً مثل كيس القطن، شديد السواد كهباب الفرن، أسنانه بيضاء كالجبن، لا يضحك ولا يتكلم ولا يجيد غير الضرب بالكرباج وكنت أسمع أشياء عجيبة عنه، منذ هبط إلى قريتي، فأهل قريتي يملأون حياتهم بالحديث عنه حتى أصبح الشاويش عبد الله جزءاً من أمثال القرية وحكمها وتراثها فإذا جاءت إلى القرية بائعة بدينة سمراء تهامس الناس فيما بينهم "الشاويش عبد الله" وإذا زعق رجل قالوا ضاحكين: "يعني الشاويش عبد الله؟" والصغار في القرية حين يلعبون يلتقط أحدهم فرعاً من التوت ويهوي به على زملائه قائلاً: "أنا الشاويش عبد الله" وربما وقف أمامه صغير آخر بفرع من التوت وقفز وتواثب قائلاً "طب وأنا عبد الهادي"[1] وهكذا لا يقص الكاتب الحديث بلسان صبي —

---

(١) الأرض الطبعة الثالثة، ص ٣١٥.

فقط — وإنما يقص الصورة الواقعية للحدث كما في خيال أطفال القرية جميعاً وفي الخيال الجماعي لأهل القرية.

أما النموذج الثاني الذي يقصه الكاتب حسب الرؤية الناضجة وبضمير الغائب لا بضمير التكلم فيقول فيه: "وكان بعض الرجال يقبلون لاهثين صفر الوجوه فيختلطون بكل الأشياء الهاربة من أمام الكرابيج، وخلال الكلمات المضطربة التي تساقطت من أفواه الهاربين عرف شيخ البلد ما حدث، هبط رجال الهجانة بالكرابيج، ومروا على الزرائب في الحقول على الجسر، فانهالوا ضرباً على الفلاحين، وأمروهم بالرجوع إلى الدور ثم نزلوا إلى القرية"[1] وسواء أكان القص بضمير المتكلم أم بضمير الغائب فإن الكاتب أراد أن ينقل العالم الموضوعي للقرية مدعياً صرف النظر عن قيمة الزاوية التي ينظر منها، المهم هو هذا العالم لا العين التي تنظر إليه، ووسيلته في نقل هذا العالم هي التفاصيل الكثيرة على لسان الراوي وعلى ألسنة الشخصيات بضمير الغائب بحيث تتشعب الأوصاف هنا وهناك، ولا يكون هناك رابط بينها في كثير من الأحيان إلا المكان وحده أوصلتها البعيدة به، ومن خلال الوصف المستقصي والمعلومات الكثيرة التي يجعل الشخصيات تبوح بها لا يرسم الكاتب صورة للقرية وحدها وإنما يرسم صورة لمصر كلها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، من وجهة نظر اشتراكية بل من خلال استغراقه في وصف المكان يرسم صورة عامة تتجاوز حدود الزمان والمكان، يقول عن وصيفة: "فمضت تلاحقني بالأسئلة عن نساء المدينة كيف يلبسن؟ وكيف يأكلن؟ وكيف يصنعن مع الرجال؟ هل تستحم الواحدة منهن بزجاجة عطر؟ هل تملك كل

---

(١) الأرض طـ٣، ص٣٠٩.

واحدة منهن نقوداً؟ وأين تضع نقودها؟ هل تنفق بريزة في كل يوم؟ ففي القرية لا يكاد شيخ البلد نفسه يملك بريزة، ورفعت ذراعيها عني وانتظرت جواباً عن هذا كله ولم أجب مما كنت أعرف شيئاً عن كل هذا، وأنا أعلم من أخوتي الكبار أن الدنيا كلها أزمة، وأنهم في أمريكا يرمون الذرة والبن في البحر وفي الصين يموتون من الجوع.

وكنت أسمع من أبي أن الأزمة هزمت الناس، فالقطن يباع بالتراب، والفلاحون يسقطون من أيدي المرابين، والذين يملكون أرضاً تحجز عليها الحكومة من أجل ضريبة اسمها المال، والذين يبيعون القمح في الأجران المحجوز عليها يسجنون، لو أنهم باعوا القمح الذي يملكونه، وكنت أعرف من المدرسة أن كثيراً من التلاميذ يقبلون بأحذية ممزقة، وكنت أرى زي زملائي في المدرسة المحمدية يدارون جواربهم المثقوبة في أحذيتهم، وكان بعضهم يسير بحذر حتى لا تبدو آثار الثقوب في البنطلونات وكان أبي أول كل عام يصلح لي بدلة أحد أخوتي الكبار ولم يعد أحد من التلاميذ يعرف البدل الجديدة"[1].

بمثل هذا الأسلوب المباشر يتناول الكاتب الحياة الاقتصادية وما ينشأ عنها في مصر من مظاهر اجتماعية وسياسية وأخلاقية.

ومن نماذج الوصف المستقصي لحركات الشخصيات والعناية بالتفاصيل الدقيقة الحية التي تدفع إلى الإيهام بالحادثة قوله عن الفلاحين وقد اجتمعوا لكتابة شكوى للحكومة ضد الحكومة: "وعندما عاد محمد أفندي والشيخ يوسف بأدوات الكتابة، كان محمد أبو سويلم قد انتقل إلى داخل الدار. . وأمسك بنفسه اللمبة رقم

(١) الأرض ط ٣. ص ٣٢

عشرة التي لا يوقدها إلا في المناسبات الكبرى، ووقف محمد أبو سويلم باللمبة على رأس محمد أفندي الذي كان يجلس وحده على دكة خشبية فرشت بحصير مزركش وبقية الرجال يقفون أمامه. . وهو يقرأ كل كلمة يكتبها، وقد أسند الورقة إلى ركبته والمحبرة بيد أحد الرجال الواقفين أمامه، وعندما انتهت العريضة قرأها محمد أفندي كلها كلمة كلمة وتوقف مزهواً وهو ينطق بعض الكلمات، ونظر طويلاً في وجوه سامعيه، وشرح الكلمات التي اعترض عليها بعض الرجال الواقفين، ولقد طلب الشيخ الشناوي من الناس الذين لا يفهمون، أن يسكتوا، وسكتوا حتى انتهى محمد أفندي من قراءة العريضة كلها ثم قام الشيخ الشناوي وخرج من الدار وأخذ حفنة من تراب الأرض ووضعها على العريضة التي مدها محمد أفندي على ركبته بحرص، وعندما تشبع المداد بالتراب وجف — قال محمد أفندي: خلاص يا رجاله، فقال محمد أبو سويلم بظفر: خلاص العريضة يا جدعان"[1].

فالحركات التي ينسبها الكاتب للشخصيات هنا حركات خاصة بأهل الريف، تستدعي بذكرها روائح القرية وألوانها وطبيعة الحياة فيها.

أمام هذا الأسلوب المكاني المنبسط أخذ دور الحكاية في التراجع، فالحكاية سهلة يسيرة وليست معقدة، لا تتعدى موقف القرية وتشبثها بالأرض ثم هزيمتها، وتختفي الروح الزمانية التاريخية من الأحداث ويصبح الهدف مستهدفاً عن طريق الصورة وتعمق الأغوار من خلال المكان وليس من خلال الحكاية، فصورة القرية هي المقصودة لا حياة الشخصيات، وأعماق القرية لا أعماق الشخصيات المفردة، وذاتية القرية لا ذاتية الشخصيات، بل إن القرية في الرواية تبدو كأنها شخصية

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٧٢، ٧٣

حية، إلى الدرجة التي يمكن القول معها إنها هي البطل الحقيقي في الرواية، إذ ينسب الكاتب إليها حواراً وأحكاماً، ويجعل لها رؤية خاصة، وكلما اقتربت رؤية الشخصيات منها أصبحت رؤيتهم حقيقية ومثمرة، وكلما ابتعدت عنها أصبحت رؤيتهم زائفة، يقول: "وسمع الشيخ يوسف رجالاً في القرية يهمسون بأن محمد أبو سويلم كان على حق عندما تخوف من العمدة، وألاعيب العمدة وسمعهم يلومونه هو ومحمد أفندي والشيخ الشناوي لأنهم صمموا على أن يذهب العمدة بالعريضة إلى محمود بك، فمحمود بك لا يمكن أن يسعى في إلغاء قرار لهندسة الري صدر لفائدة أرض الباشا، فما مصلحته هو في إلغاء هذا القرار؟ إن كان من أجل أرضه التي تقع في زمام القرية فيمكن أن تروى على الرغم من قرار الهندسة، وكذلك أرض العمدة، والبركة في كلمة محمود بك التي لا ترد، هكذا كان يتحدث الفلاحون، ويرن كلامهم في أذن الشيخ يوسف فيملؤه الندم والحسرة والفلاحون يعرفون أن العمدة هو رجل محمود بك ورجل حزب الشعب"[1]

هكذا كانت القرية تقول، وأكثر الأوصاف والمشاهد الجانبية لا يكون الهدف منها إبراز خصوصيات الشخصيات، لأن الشخصيات نفسها ليست إلا معالم للقرية تكمن في ذاتية كل منها الروح الجماعية للقرية، وقد لا يعود الكاتب للشخصية ذاتها بعد أن يستقصي صفاتها وإنما التيار المستمر هو القرية: فهذا المشهد الذي يجعله لفتيان القرية لا يذكر كثيراً من أسماء الشخصيات التي قامت به، حتى الشخصية الموصوفة لا يكاد يهتم بها لأن كل الشخصيات ما هي إلا خيوط وخطوط في لوحة كبيرة، هذه الخطوط في حالة انفرادها لا معنى لها، يقول: "وأقبل

(١) الأرض ط ٣. ص ٨٨.

العصر على قريتي وأنا مع زملائي في الطريق الواسع أمام دكان "الشيخ يوسف" نتحدث عن كل شيء . ومر حمار عجوز عليه شاب يلبس طاقية يبدو من تحتها شعره الطويل، وقد ظهرت خصلة ترتفع على جبهته، وكان جلبابه المخطط متسخاً بعض الشيء، وكان يقعد على الحمار ورجلاه تتدليان من ناحية واحدة، وفي القرية يسمون هذه الطريقة "بالخسروان" وهمس ولد: – أهه . أهه عبده ابن خال وصيفة طول عمره في مصر من يوم أبوه ما طلع من البلد علشان يشتغل سايس، وبعد أبوه مامات قعد له سنتين ثلاثة ورجع علشان يساعد عمك محمد أبو سويلم . ولكن ولا هو عارف يزرع ولا يقلع شوف يا خويا راكب خسروان ازاي؟ تقولش عنده أبعادية؟[1] " لم يرد الكاتب في هذه الفقرة أن يصور لنا شخصية (عبده) هذا لأنه لا يذكره بعد ذلك ولا يوظفه في أي موقف آخر، ولم يرد أن يصور لنا نفسية هذا الولد المتحدث لأنه لم يذكر اسمه ولم يهتم به، وإنما أراد أن ينقل صورة لعقليات أبناء القرية، وينقل نماذج من المتبطلين فيها، ويبين معيار الحياة المثمرة والحياة الزائفة، فمن يخدم الأرض له قيمة، ومن لم يستطع أن يزرع أو يرفع فلا قيمة له وبذلك يكشف عن الرؤية الأخلاقية المعيارية لأهل القرية الرؤية التي يتعاطف معها الكاتب.

وعلى هذا فإن الصراع الذي يدور بين شخصيات القرية أو الذي يدور داخل شخصية واحدة من شخصياتها لا يكون القصد منه الكشف عن الجوانب الذاتية للشخصيات بقدر ما يكون الكشف عن الروح الداخلية الجماعية لأهل القرية جميعاً، علاقة الحب بين وصيفة وعبد الهادي، وبين وصيفة ومحمد أفندي، والعلاقة

---

(١) الأرض ط ٣، ص ٢٠.

الجنسية بين خضرة وعلواني، وخصومة العمدة وأهل البلد، والنزاع بين محمود بك وأهل القرية كلها أحداث رغم فرديتها إلا أن الكاتب يقصها على أنها أجزاء من كيان أكبر هو القرية.

والحوادث التي تمر بالأفراد لا تختزن في تجارب الأفراد وإنما تدخل في تجربة القرية الجماعية، فالأفراد قد ينسون ما حدث لهم، أما القرية فلا تنسى، وربما تصنع الحادثة على يد أشخاص ثم تعود ذكرى هذه الحادثة مؤثرة على أشخاص آخرين من القرية، فهؤلاء أبناء القرية مثلا يختصمون على المياه ويضرب بعضهم بعضاً وتسيل من رؤوسهم الدماء ولكن عندما تقع جاموسة في البئر يتعاون المتخاصمون جميعا على انقاذها، وعندما يتذكر الناس هذه التجربة لا يذكرون الخصام فيما بينهم وإنما يذكرون العدو الأكبر الذي يهددهم جميعاً عن طريق "الموت جوعا بيد الحكومة" ويرفعون من شأن الأبطال الذين أحيوا روح القرية عندما عرضوا حياتهم للخطر في سبيل الدفاع عنها، يقول: "أخذت القرية كلها تتحدث بإعجاب عن كل ما حدث على جسر النهر، وكيف قامت المعركة وكيف انتهت وكيف وقعت الجاموسة في البئر، وأخذت تتحدث عن بطولة الرجال الذين رفعوا الجاموسة بأيديهم، وبسالة الذين شقوا الجسر، أما الأطفال الصغار فقد ملأهم الكبرياء وهم يستعيدون ذكر ما صنعه عبد الهادي، فقد ضرب وحده كل رجال الناحية الشرقية، وعندما سقطت في البئر جاموسة من أهل هذه الناحية رفعها وحده من البئر، وقف طفل يمسك فرعاً صغيراً جافاً من التوت ويحاول أن يديره ببراعة وسط زملائه كما كان عبد الهادي يصنع على الجسر، وكما تعود أن يصنع وهو يلعب العصا في الأفراح، ومضت الفتيات يتهامسن بزهو عن عبد الهادي الذي رفع فأسه وقطع جسر الحكومة، وترك الماء يتدفق بالراحة من النهر إلى الحقول

متحدياً سلطان الحكومة ورجالها الذين يعيشون في المركز بالطرابيش الشاهقة والبدل الصفراء[1]".

هذا هو الذي بقي في ذاكرة القرية، البطولة ضد الحكومة، والبطولة في الحفاظ على المصلحة الجماعية للقرية، أما ما يخلفه الصراع بين الأفراد من سخط وكراهية وحقد — عادة — فلم يبق له أثر، بل إن (دياب) الذي سال دمه في المعركة بيد (عبد الهادي) يعصب رأسه ويعجب بشخصية عبد الهادي مع المعجبين ويحكي قصص بطولاته كما يحكون، وينسى ما فعله به.

وعندما يحدث للقرية حادث يوجب عليها التصرف الجماعي الفوري، فإنها تستعين بمخزونها الجماعي من التجارب — أيضًا — فلم يتعرض فرد واحد للخطر في الرواية، وإنما الخطر — دائماً — يجثم على الجماعة كلها، ورغم اختلاف إحساسهم بالخطر نتيجة لتفاوت ملكياتهم فإنهم جميعاً يهبون كأنهم رجل واحد لصد الخطر القادم، وهم جميعاً يستعيدون ذكريات مخزونة في اللاشعور الجماعي للقرية.

يقول الكاتب مصوراً فيضان اللاشعور الجماعي للقرية: "ورنت كلمة" نقطة البوليس" في القرية كضربة مفزعة، وبدأ العجائز في الدور يتذكرون أيام السلطة العسكرية والحرب، وذهبت امرأة عجوز إلى الشيخ يوسف تسأله إن كان عساكر النقطة سيأخذون البهائم والدجاج والبيض والسمن والدقيق من القرية، ويربطون الرجال في سلاسل وحبال ويسوقونهم أمامهم زاعمين أنهم متطوعون ثم لا يعود الرجال بعد هذا إلى القرية إلى آخر الزمان"[2] وعندما ذهبت امرأة أخرى إلى الشيخ يوسف قائلة: "والنبي يا عم الشيخ يوسف تعال اقرأ لي عدية يس على الحكومة

---

(١) الأرض ط (٣). ص ١٦٦

(٢) الأرض ط (٣). ص ٣٣١، ص ٣٣٢

اللي خطفت مني الواد ابني امبارح بالليل. فيقول لها الشيخ يوسف: "أنهم في تلك الأيام الرائعة سنة ١٩١٩ لم يقرأوا أبداً عدية يس على الإنجليز، كانوا يعملون بلا توقف، وفي لحظات العمل المضطرم لا يجد الإنسان وقتا للتفكير في عدية يس"[١] ويقول الكاتب على لسان محمد أبو سويلم متحدثاً بلسان الجماعة بضمير الجمع أيضًا: "أيوه السلطة كنتوا أيامها لسه عيال. . كانوا بيلموا الخلق من السوق. . وهوه انتوا شفتوا إيه من اللي شفناه إحنا يا عبد الهادي؟ إنتوا يا دوبك شفتوا العساكر بياخدوا الرجالة والجمال والحمير والبهائم. . ولكن إحنا شفنا الويل يا عبد الهادي كان معايا أيامها الشيخ حسونة وكان لسه مدرس، خدونا مع بعض وحطوا الحديد في إيدينا ولبسونا عساكر وقالوا علينا متطوعين! لكن هو وقف لهم قاموا حطوه في الحبس. . وبعتونا إحنا على الشام. . رحت أنا في بلاد الشام وفي بر الشام شفت الموت بعيني دي ألف مرة زحفنا على التلج تعرف التلج؟ كانت الأرض كلها تلج في تلج، وإحنا بنزحف على بطننا ونطق بارود، زحفنا في الطين. . ولما كنا بنستريح ونتلفت لبعض، نسأل بعض: إحنا بنعمل إيه يا أولاد؟ إحنا مالنا ومال دا كله؟ وما حدش يعرف يرد بنحارب مين؟ بنحارب ليه، ليه الحرابة دي؟ ماحدش عارف يقولوا لنا العدو. . عدو مين؟ وعدو ليه؟ ولا واحد منا عارف"[٢].

كل هذه الذكريات المخزونة في الذاكرة الجماعية تستخدمها القرية في سلوكها الواقعي وفي فهمها للحقائق وفي طريقة تفاعلها مع الظروف الصعبة التي يمر بها أهلها، لقد علمتهم هذه التجارب كيف ينبذون الخرافات والأوهام في تفسير

(١) الأرض ط (٣). ص ١٩٨

(٢) الأرض ط (٣). ص ١٨١

الأحداث، يقول الكاتب عن أهل القرية: "وفي تساؤل الفلاحين عن سر تصرف الحكومة معهم لم يصدقوا أبداً ما كان يقوله الشيخ الشناوي عن اللعنة والجزاء والوفاق، إنهم يعرفون بتجاربهم وحدها أن الحكومات التي تقبل فتعتمد في الانتخابات على رجال المركز وأصوات الموتى والغائبين وتفصل عمدة من قرية وشيخ خفراء من أخرى، وتنقل مدرساً من هنا وناظراً من هناك هذه الحكومات نفسها هي التي تمنح الباشا دائماً كل ما يريد"[1] "الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أن الحكومة الجديدة قد جاءت فصنعت حزب الشعب وبدأ العمدة يعد كشوف الانتخابات ويكشف أسماء الأموات والغائبين عن القرية ويحشد الرجال بالقوة، وعلى الرغم من أن القرية قاطعت الانتخابات فقد أصبح لها نائب هو الباشا"[2].

"وأحس (أي محمد أبو سويلم) أن الشيخ حسونة يوقف في نفسه أشياء كانت توشك أن تموت، وشعر بأن ذكريات ما صنع في الأيام الماضية تدفعه إلى السيطرة على أيامه المقبلة"[3] "ودافعت القرية عن أرضها مستعينة بخبراتها في الماضي، فالخبرات التي يختزنها الفلاحون خبرات للقرية كلها — كما سبق القول — وهذا "دياب" الذي يشبهه الراوي في أول الرواية بأنه كالجحشة الصغير يصبح في نهاية الرواية ثائرا يفتخر بالبطولات التي صنعها بعض رجال القرية، يقول دياب هذاعن العمدة – مستعيناً بخبرات محمد أبو سويلم وعبد الهادي وغيرهم من الرجال الذين عذبوا في المركزناسبا إياها لنفسه أيضًا–: "عمدة إيه يا با محمد؟ سلامات يا عمدة بقى بعد اللي عملناه في الحكومة جاي تقول لي عمدة؟ وأين

---

(١) الأرض ط (٣). ص ٨٣

(٢) الأرض ط (٣). ص ٨٥

(٣) الأرض ط (٣). ص ٢٥٦

يكون؟ ودا يستحمل إيه منا؟ وأيمان النبي لولا الملامة لرميناه في البحر، دا إحنا نودر الحكومة اللي في مصر مش تقول لي عمدة"[1].

حتى عبد الله الهجان الرجل النوبي المصري الذي جاءت به الحكومة ليؤدب أهل القرية ويضرب الفلاحين بالكرباج تدخله تجربة القرية في أتونها فيصبح جزءا منها ويدافع عنها، يقول الكاتب: "وسمعت الشيخ يوسف يقول أن ما جرى في هذه القرية ماجرى أبدا وما كان. . حتى الشاويش عبد الله الرجل الطيب خرج عن حده أول يوم هبط فيه القرية، ولقد عاد إليه هدوؤه لبعض الوقت ولكنه حين قابل المأمور ركبه ما يركب القرية كلها، فقد عاد من الجسر يهز طوله، والمأمور يسأله من على ظهر الحصان عن سبب غيابه وهو لا يجيب، وترك المأمور يشتمه وهو لا يرد. . وفي آخر الأمر تأخر خطوتين ورفع الكرباج ولسع به المأمور، وعاد يلسعه حتى شواه ورأيت علواني يزيط وهو يتكلم بفخر عن شهامة العرب، ويحكي لبعض الشبان كيف أمسك الشاويش عبد الله بالمأمور ورماه عن ظهر الحصان، ومرغ به الأرض[2]".

عندما تأزم الموقف بين طرفي الصراع: الحكومة والإقطاع وأذنابهم من ناحية " والفلاحين من ناحية أخرى، وعادت تجارب القرية الماضية إلى الذاكرة مرة أخرى، وذاقت القرية مرارة العذاب من سجن وقتل لأبنائها، انكشفت الأمور أمام الشخصيات وبدأت مرحلة جديدة من الصراع أسيلت فيها الدماء، فوصيفة (المعادل الرمزي للأرض) تضرب الخفير عبد العاطي، وتصب فوق رأس العمدة

---

(١) الأرض ط (٣) ص ٢٥٥ .

(٢) الأرض ط (٣). ص ٣٣٠

مقطفا من الروث، والشيخ الذي يقرأ القرآن في جنازة العمدة يسخر من رجال الحكومة بترديد آية قرآنية معينة، حتى دياب تنكشف أمامه الأمور ويناله الوعي الطبقي الثوري فيقول عندما رأى رجال القرية في السجن: **"أدي الفهم صحيح شوف يا خويا، ولا همهم سجن، يا نهار أزرق يابا محمد يا أبو سويلم اتارينا مش فاهمين أيها حاجة[1]"** وعلواني يسرق قمح العمدة، والشيخ يوسف يقرأ سيرة عنترة بن شداد وأبو زيد الهلالي على الناس.

وهكذا أصبحت القرية على يد الشرقاوي شخصية واحدة بطلة لها ماضيها ولها ذكرياتها وتجاربها، والفلاحون عندما يندمجون في هذه الشخصية ويعبرون عنها فإنهم ينتصرون على أعدائهم، أما عندما يفكرون كأشخاص ويجترون تجاربهم الذاتية فإنهم ينهزمون، وتضيع منهم الأرض ويضيع منهم كل شيء، لقد انهزموا فقط عندما فكر كل واحد منهم في ذاته، وحرص على مصلحته الفردية أي عندما فكر الشيخ يوسف في ترشيحه ليكون عمدة، وفكر محمد أفندي في الزواج من وصيفة، ومن ثم دبت روح الخصومة بينه وبين عبد الهادي، ونازعهم في حبها دياب، كما نازعهم في حبها العربجي أيضًا، عند ذلك جاء رجال الزراعية ليسلبوا الأرض وسلبت الأرض فعلا وانهزمت القرية وانتهك عرضها وعرض وصيفة؛ وانتهزها الشيخ يوسف فرصة ورآها كسباً ذاتياً ليتاجر لعمال الزراعية، ودخلت وصيفة الذرة ذليلة لتجمع البرايز من عمال الزراعية نظيرتمكينهم من نفسها، وتفتت شمل القرية وضاع شرفها وكرامتها.

على أن هناك تقنيات سردية صارمةً استخدمها الشرقاوي (في رواية الأرض)

---

(١) الأرض ط (٣). ص ٢٤٢

وهي تقنيات مستقاة من القيم الأيديولوجية للنظرية الاشتراكية في جملتها، ، والشخصيات مرسومة حسب المنطق الاشتراكي والرؤية الاشتراكية للإنسان وللمجتمع، فالقرية كلها مشدودة بحتمية تاريخية لا فكاك لها منها والخطر الجاثم على صدرها يتهدد حياة كل فرد فيها، يجمعهم حب البقاء على التماسك، قد يحبون ويعشقون ولكن في سبيل لقمة العيش وفي سبيل الحياة – متمثلة في الأرض – يهون كل شيء حتى الحب، حتى الدين، حتى العرض، فيوم أن هددت الحكومة الأرض بالموت عطشاً " عاد عبد الهادي إلى داره في تلك الليلة لم يفكر في وصيفة ولا في الحب، فقد شغله حديث الري ورجال الهندسة وما يصنعون بالأرض الحقيقية وليس الرمز، وشغلته أوامر الحكومة"[1] وعندما عزم على الذهاب إلى البندر ليكلم أخت وصيفة في أمر زواجها لم يستطع أن يترك الأرض تموت عطشاً[2]، وعندما تأزم الموقف بين رجال القرية والحكومة، وأضحى حبس محمد أبو سويلم وعبد الهادي محققاً، اجتمع رجال القرية و"أمسك الشيخ شناوي مسبحته" ورفع يديه بالمسبحة، وقربها من عينيه وطلب من الموجودين أن يقرأوا عدية يس على من قصر مواعيد الري أن ينتقم الله منه بحق جاه النبي، فانفجر عبد الهادي يعارض الفكرة ويطلب من سيدنا أن يفكر في غير هذا. . أو فليسكت هو. . ويترك أصحاب الشأن يفكرون، فاحتقن وجه الشيخ الشناوي وصاح فيه: – يه. . يه. . أنت حاتخوض يا عبد الهادي. . أنا عارفك ضلالي وما بتركعهاش. . طب قوم بنا قوم. . ينا والمغرب قرب يوجب. . قوم بنا عالجامع فقال عبد الهادي: – صلاة المغرب قاعدة يا سيدنا،

(١) الأرض ط (٣). ص ٦٠

(٢) الأرض ط (٣). راجع ص ٦٤

ما تخلينا نبص نشوف تصريف للمصيبة اللي حطت علينا"[1] ثم يقول بعد ذلك: "ولقد همس" عبد الهادي لنفسه ذات ليلة قبل النوم بأن الشيخ الشناوي لو كان يملك أرضاً في القرية لما قال هذا الكلام لو أن للشيخ أرضاً يختلط عرقه بترابها. . ولو أنه رآها تتشقق من الجفاف تحت عينيه بعد أن شقي فيها، ورأى أذرته الصغيرة النضة تذوي كأطفال يموتون، لو عرف الشيخ الشناوي كل هذا لسكت. لو كان سيدنا يملك قيراطاً واحداً على الأقل، ولو أنه أعمل فيه الفأس وانحنى عليه وحفر له القنوات لما اعتقد أن أمر الله هو الذي حرم القرية من الماء لينعم به الباشا، ولروى أحاديث أخرى، ولآمن أن الحكومة — لا الله — هي التي تحرم أرض الفلاحين من الماء وتميت أعواد الذرة الغضة، ولتأكد أن الحكومة وحدها — لا الله — هي التي تصنع المصائب، إن سيدنا هو الآخر كخضرة، لديه شيء يبيعه للذين يملكون المال والجاه والكلمة ولا يعنيه إلا أن يبيع الشيء الذي يملكه، ولتهلك بعد هذا أرض القرية، إن الذين يملكون أرضاً في القرية يضعون أيديهم في النار، أما سيدنا فهو كخضرة يده في الماء[2] ".

وخضره هذه التي يشبه الكاتب الشيخ الشناوي بها تبيع نفسها بكوز ذرة بعد أن سلب الباشا منها عرضها، وهذا يكشف عن الرؤية الاشتراكية التي اتبعها الشرقاوي في بناء الأحداث ورسم الشخصيات، وموقف هذه الرؤية المخالفة للرؤية الدينية في النظر للأمور، فالإنسان حسب هذه الرؤية لا يفكر ولا يتدين ولا يشعر بالجمال أوالكرامة أوالشرف إلا بعد أن يسد حاجاته الأساسية، وأن مفهوم الحرية مرتبط بالعوامل الاقتصادية المادية والحاجات الأساسية للإنسان، فلا كرامة

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٦٤

(٢) الأرض ط ٣. ص ٧٨

ولا حرية لجائع أو عار أو من لا مأوى له، وهذه وصيفة نفسها تخضع أمام المال بعد أن استسلمت القرية وانهزمت أمام الإقطاع والحكومة فعندما يعطيها الراوي عشرة قروش تخضع له وتسلم له جسدها، يقول: "ولم أجب أمام المفاجأة، وأخذت أفكر فيما صنعت قروشي بوصيفة وبدا اللوم يزحف إلى قلبي لأني أعطيت وصيفة نقوداً وخيل إلي أنني اشتريت منها لحظات سعيدة[1]" ثم يقول " ثم تحسست صدرها ورأسها المعصوب واستمرت تقول: إن الذي لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف[2]" وعندما قبضت الحكومة على أهل القرية يقول الكاتب: "وتمتم أحد الخفراء فقال: إن المأمور أمر بالقبض على كل من أملى العمدة اسماءهم، وتحرك الخفراء إلى الدوار وهم يقولون: – معلهش يا با محمد. معلهش يا عبد الهادي حكم الزمان كده. فقال عبد الهادي ضاحكاً متعمدا التظاهر بالاستخفاف. دا حكم العمدة[3]"

فشخصيات الرواية، واقعية لا مثالية في أفعالها أو في تصرفاتها ورؤيتها واقعية حسب المفهوم الاشتراكي، حتى ما يبدو فيها أنه مثالي يعريه الكاتب من مثاليته ويلبسه ثوباً اشتراكياً مادياً جديداً، وذلك مثل تدين الشيخ الشناوي الذي يزنه الكاتب بميزان واقعي مادي حسب الرؤية الماركسية في تفسير الواقع، فهو يقول عنه إنه يبيع بضاعته في سبيل لقمة عيشه كما تبيع خضرة بضاعتها في سبيل لقمة عيشها، ويقصد بهذه البضاعة الدين الزائف الذي يسخر لخدمة المصالح الذاتية لبعض المتاجرين به.

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٣٣

(٢) الأرض ط ٣. ص ٣٧

(٣) الأرض ط ٣. ص ص ١٩٥، ص ١٩٦

وهكذا يصور الشرقاوي شخصيات الرواية على أنها كائنات صغيرة تكافح من أجل البقاء، وأمام حب البقاء يهون كل شيء، وتستخدم كل وسيلة، ليس حب البقاء الفردي كماهو متعارف في النظريات الواقعية الطبيعية، وإنما هو حب بقاء جماعي متمثلاً في القرية، وهذه أهم ركائز الفلسفة الاجتماعية حسب الرؤية الاشتراكية والتي تحولت في الرواية إلى تقنيات سردية.

إلى جانب هذه الرؤية الواقعية المادية التي يعتنقها الكاتب هناك رؤية أخرى، هذه الرؤية الأخرى وإن كانت أقل من الرؤية السابقة شأناً إلا أنها تؤثر على الهيكل العام للرواية، وتتدخل في توجيه تقنياتها الفنية، فإلى جانب رغبة عبد الرحمن الشرقاوي في إحكام الصراع المادي الفني في الرواية كانت لديه رغبة في تصوير الحالة السياسية والاجتماعية المعاصرة للأحداث، أي أنه إلى جانب رغبته في نقل الحقيقة الفنية المتمثلة في اختيار الجزئيات الواقعية وتشكيلها حسب الرؤية الواقعية الاشتراكية التي أرادها، كانت لديه رغبة في التأريخ أي في نقل ما يحدث في العالم التاريخي المعيش، وذلك مثل[1] "قيادة الشيخ حسونة الناظر ومحمد أفندي المدرس للحركةالثورية في القرية، فقد جاء ذلك من رغبة الشرقاوي في الاحتفاظ بهذه الحقيقة التاريخية، فالبرجوازية المصرية هي التي قادت حركة الجماهير ضد حكومة "صدقي" وهي التي وجهت الصراع إلى المطالبة بالحركة الليبرالية التي تضمنها دستور سنة ١٩٢٣"[2] "والرواية تحافظ على الحقيقة التاريخية التي تقول إن حزب الوفد هو الذي قاد الصراع الوطني ضد جبروت "إسماعيل صدقي" وضراوته

---

(١) راجع ص ١٣٦ د. عبد المحسن طه بدر الروائي والأرض .

(٢) د. محمود الشريف" اثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية. ص ٣٩٥.

وضد حكومة حزب الشعب غير الشرعية"[1]

وهناك العديد من الصفحات التي خصصها الشرقاوي للحديث عن الواقع التاريخي، على لسان الراوي حينا وعلى ألسنة الشخصيات حيناً آخر، مثل قوله: " وكنت قد سمعت من أخوتي الكبار كثيراً جداً مما صنعوه في الجامعة عندما فصل طه حسين من الجامعة، واسم طه حسين إذ ذاك يملأ نفوسنا برهبة غامضة. . ولم يسألني الصغار كما تعودوا أن يسألوا عن مصر ولكني بدأت أنا أحدثهم عما رأيت في مصر، وفي تلك الأيام كانت القاهرة لا تهدأ أبداً، وكنت أعرف من أحاديث إخوتي الكبار ومن الجرائد التي يحملونها أن رجلاً اسمه صدقي يحكم مصر بالحديد والنار بعد أن ألغى الدستور لحساب الإنجليز، وكنت أراه يطلق في القاهرة جنود الإنجليز حمر الوجوه ليحملوا له سلطانه على رقاب الناس"[2].

على أن الرؤية التي تعتمد على طرح جزئيات الواقع أمام الكاتب بحيث تترك له حرية الانتقاء والتشكيل ولا تلتزم – تماماً – بالواقع التاريخي المعيش ليست محصورة في الاتجاه المادي للأحداث وسلوك الشخصيات بل هناك ثلاثة جوانب أخرى في رواية الأرض:-

أحدها الجانب النقدي، هذا الجانب جعل رؤية الشرقاوي غير محايدة وجعلها تشبه رؤية الحكيم في عودة الروح إلى حد كبير مع عدم إغفال التطور الذي حدث بينهما فهي هنا وهناك تضفي على أفعال الشخصيات معاني جديدة مستقاة من فكر المؤلف لا من طبيعة التصرف الفعلي للشخصيات، فموقف العمدة من أهل القرية

(١) د. محمود الشريف المرجع السابق. ص ٣٧١

(٢) الأرض ط ٣. ص ١٤

ووقوفه إلى جانب الحكومة لا يصوره الشرقاوي على أنه صادر من إنسان يخاف ويطمع ويتأثر، لا يصوره حسب الرؤية التي سار عليها في أكثر الرواية، إذ لو فعل ذلك لتعاطف معه و لصوره في موقف المضطر لمثل هذا الموقف، بحيث لا يستطيع منه فكاكا مثلما تعاطف مع الفلاحين أيضًا، لكنه صوره من منطق الحقيقة التاريخية التي تثبت تواطؤ العمد في ذلك الوقت مع السلطة، و أراد كذلك أن ينتقد رجال السلطة ممثلين في العمدة، وأراد أن ينتقد خريجي الأزهر الذين ساندوا الحكومة.

يقول الراوي عن العمدة: "وكان هم العمدة كله هو أن ينفذ أوامر الحكومة مهما تكن، أما ما يمكن أن يصيب القرية من هذه الأوامر فلم يكن يعنيه على الإطلاق، فهو كما تعلم في الأزهر يطيع أولي الأمر ويؤمن أن هذا من أركان الدين، ولئن طلبوا منه أن يسلمهم أهل القرية جميعاً لضربهم بالرصاص لما تأخر لحظة ولقدمهم بنسائهم ورجالهم، وضميره مطمئن إلى أنه أرضى ربه، ولا تنتظر من ربه بعد هذا أن يرضيه، وهكذا دفع بكثير من الفلاحين إلى المركز ليعذبهم عندما قاطعوا انتخابات حكومة حزب الشعب وامتنعوا عن دفع ضريبة الأرض"[1] إن الشرقاوي لم يكن يقصد بتتبعه للمكونات الثقافية الأزهرية للعمدة أن يكشف عن عمق شخصيته أويصف مكوناتها وصفا محايدا، وإنما أراد أن ينتقد الثقافة الدينية الرسمية، ممثلة في رجال الدين الانتهازيين الذين يتاجرون بالدين، والدليل على ذلك أنه عندما يتحدث عن رجل دين آخر هو الشيخ (حسونة) يجعله روح القرية الثائرة لسبب آخر هو أن الشيخ حسونة له أرض في القرية، ويرتبط بأهل القرية لأنه واحد ممن تهدد الحكومة مصالحهم، وليس من منطلق التقوى، والدليل على

(١) الأرض ط ٣. ص ٩٣، ص ٩٤

ذلك أن الشيخ حسونة نفسه في آخر الرواية يستخدم نفوذه الديني في حماية أرضه هو، أي أنه يستخدم الدين لمصلحته الشخصية، وفي الوقت الذي آلت فيه الأحوال إلى التشرذم وانتهاك كل شيء محرم حتى عرض وصيفة فإنه أخذ يحافظ هو على بناته، وهذه هي الرؤية الاشتراكية العامة للتدين على أنه مجرد قناع، مما أدى إلى تضارب أفعال الشخصيات، بل جعل الشخصية والواحدة كما هو الحال مع الشيخ حسونة ذات مظهر خادع يخالف الجوهر.

ويستخدم الشرقاوي "السخرية" والتهكم في تصويره لهذه الشخصيات التي تستخدم الدين ستارا يخفي ما تبطنه من أنانية، كتصويره للشيخ الشناوي وهو من المتاجرين بالدين المتكسبين به، على أنه عندما تحل مصيبة بالقرية يحاول علاجها بوسائل يقدمها باسم الدين، يقول عنه في المعركة التي حدثت حول الساقية بين أهل القرية ورجال الناحية الشرقية ووقعت فيها جاموسة مسعود أبو القاسم في الساقية: "وبرز الشيخ الشناوي بقامته المديدة المتكرشة وهو يصيح:- حاسب يا واد حاسب منك له. . أوعوا تقربوها لاحسن تغرقوها. . اقروا الفاتحة أن ربنا ينتع الجاموسة، الفاتحة لها يا أولاد، وحاول الشيخ الشناوي أن يروي حكاية تشجعه فاستطرد قائلاً: دامرة بقرة بسيدنا موسى. . ولم يكمل فقد اندفع مسعود أبو القاسم فنحى الشيخ بعيداً وأوشك أن يوقعه في البئر ويصيح، ما تغور بقى يا سيدنا يا شيخ غور فاتحه ايه وبقرة سيدنا موسى إيه. . اجروا يا جدعان انزلوا يا رجاله حوشوا يا ولاد يا خراب بيتك يا مسعود يا بو القاسم"[1].

ومن أساليب النقد عن طريق السخرية قوله عن المأمور – الذي طلب من

---

(١) الأرض ط ٣. ص ١٥٨

السجناء بسبب عدوانهم على الحكومة أن يرقصوا فرحاً لمقدم رئيس حكومة حزب الشعب، إعلاناً عن رضاهم وسرورهم بقدومه إلى مدينتهم: "وصرخ فيهم أن يلوحوا بأيديهم وهم يهتفون، وأن يقفزوا ويرقصوا إن استطاعوا، لأنهم فرحون بزيارة وزراء حزب الشعب، وأقسم أنه لو ضبط واحدا منهم يهتف بلا سرور، أو متلبساً بالكسل فمصيبته سوداء وليلة بلده كلها طين"[1].

وقد يجعل الكاتب بعض الشخصيات تنطق بعبارات فوق مستواها بهدف النقد وحده، مثل قوله عن موقف القرية من أمر القبض على بعض أبنائها "ووقف الأولاد يزاحمون النساء والرجال ويدسون رؤوسهم كلما انتظم حديث، وكان بعض الرجال ينهر الأولاد ويبعدهم لبعض الوقت ولكنهم يعودون ليتسمعوا كالقطط ويصغون لمايقال بذهول ووجل وسأل أحد الفتيان عمه محمد أبو سويلم عن هؤلاء الرجال الذين كتبوا اسمه في ورقة أجاءوا يطالبونه مرة أخرى بأن يرسل أسماء الأموات لتوضع أصواتهم في انتخابات جديدة يجريها حزب الشعب"[2].

إلى جانب ذلك، فإن الرؤية التي يستخدمها الكاتب في الروايةغير محايدة، لأنه يصور العالم القصصي من جانب واحد هو جانب أهل القرية يتعاطف معهم ويشرح أحوالهم ويقدر ظروفهم، ولا ينظر إلى الجانب الآخر، ومن ثم فإن أفعالهم حسب هذه الرؤية تبدو غير مبررة وغير مقبولة بل كريهة وزائفة، فجاءت صورة أهل القرية داخلية بينما صورة الحكومة والإقطاع وبعض من يعاونونهم كانت خارجية، ومن طبيعة الرؤية الداخلية أنها تدفع للتعاطف، أما الرؤية الخارجية

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٢٤٤.

(٢) الأرض ط٣ ص ٦١ (حزبا الشعب والاتحاد حزبان اصطنعهما الملك وحكومة صدقي سنة ١٩٣١ لتزييف إرادة الشعب المصري بانتخابات مزورة").

للأشياء فتفسح المجال للسخرية من هذه الأشياء ومسخها والتكريه فيها.

وإذا أضيف إلى ذلك أن الراوي ينتقد الإقطاع ورجال الحكومة نقدا مباشرا صريحا تبين لنا هذا الجانب الذي يقول عنه: الدكتور عبد المحسن طه بدر: "وثمة مشكلة رابعة تعترض رؤية الشرقاوي في الأرض وتتمثل في تصوره للحياة الحقيقية والحياة الزائفة، فهو يحس أن حياة الإنسان الحقة تتمثل في الفترة التي يعيشها في صراع مع الإقطاع والاستعمار والديكتاتورية وكان مثل هذا الموقف جديراً بأن ينزلق بالمؤلف إلى تقسيم البشر إلى ملائكة وشياطين"[1].

ثانيها: الجانب الرمزي ويستخدمه الكاتب في أغراض متعددة وبأشكال مختلفة، فهو يجعل بعض الشخصيات رموزاً لفئات أو لأشياء معينة – مثلما فعل يحيى حقي في قنديل أم هاشم – فـ(وصيفة) رمز للأرض و(محمد أفندي) رمز لفئة المثقفين من الطبقة المتوسطة، و(الشيخ حسونة) رمز لخريجي الأزهر أورجال الدين، و(الشيخ يوسف) رمز للتجار من الطبقة المتوسطة، و(محمود بك) و(الباشا) رمز للرأسماليين، و(العمدة) رمز للحكومة المصرية وللأزهر و (المأمور) رمز للإنجليز، و(الراوي) رمز للطلبة و(خضرة) رمز للخونة من المصريين.

فأكثر الوطنيين أحبوا وصيفة "رمز الأرض" منهم الراوي" رمز الطلاب" وإن لم يستطع أن يفعل معها شيئاً لصغر سنه، ومحمد أفندي " رمز الطبقة المتوسطة من المثقفين " ودياب رمز الفلاحين وعبد الهادي زعيم الفلاحين وقائد الثورة، وفي الوقت الذي عاد فيه الشيخ حسونة " وعي القرية وضميرها " قتلت خضره رمز الخيانة، وفي الوقت الذي يذهب فيه محمد أفندي رمز الطبقة المتوسطة إلى محمود

---

(1) عبد المحسن طه بدر "الروائي والأرض". ص ١٤٠

بك تقطع وصيفة علاقاتها به، ووصيفة أول من أسال دماً في الرواية فهي التي شجت رأس عبد العاطي الخفير وبعدها عاد وطنياً، وإسالة الدماء عند لحظة عودة الوعي أو لحظة الكشف رمز مكرر في الروايات الاشتراكية، وفي الوقت الذي تُسلب فيه أرض القرية لصالح الباشا يُسلب عم كساب العريجي شرف وصيفة.

وقد يستخدم الكاتب شكلاً أكثر تطوراً للرمز، إذ يستخدم شكل الموقف الدرامي أو الحادثة الهزلية الرامزة، مثل ذلك الموقف الذي يشترك فيه شيخ البلد ويقوم بدور السلطة أوالحكومة ويشترك فيه الفلاحون، يقصه الكاتب على أنه حدث ساعة وقوع الجاموسة في البئر بعد تشاجر أهل القرية على الماء يقول: "

وقف شيخ البلد على الجسر واستند إلى عصاه ويده في وسطه وسيطرت عليه فكرة أنه الآن كأحد حكام المركز وأخذ يقول بهدوء وفي بطء — وهو يحاول أن يكون بليغاً كرجال البندر — نرجع لمرجوعنا بقى. . بقى يعني مافيش لا حيا ولا كسوف بقى يعني يا بلد ما لكيش لا كاسر ولا كسار؟ يعني تضربوا بعض قدامي كده عيني عينك! وأنا نايب الحكومة أنتو مش عارفين إن شيخ البلد ده يعني نايب الحكومة؟ يعني الحكومة، يعني يعني كأنكم ضربتوا بعض قدام الحكومة.

وكأنما سرت على الوجوه نسمة طيبة فمرت ابتسامة ساخرة بكل الشفاه. نفس الابتسامة ونفس السخرية، وأحس الرجال الذين وقفوا على الجسر وتحت الجميزة والذين قعدوا من إعيائهم. أحسوا جميعاً أن شيئاً حبيباً يجعلهم الآن أكثر قرباً لبعض، شيئاً آخر غير اختلاط عرقهم ودمائهم وهم يرفعون الجاموسة، وكانت سخريتهم الصامتة المشتركة من شيخ البلد قد أضاءت فجأة جانباً آخر من كل نفس واكتشف كل واحد منهم أن أخاه قريب إليه أكثر مما يظن، لقد اكتشفوا هذه الحقيقة دون أن يقولوا شيئاً وهم يرفعون الجاموسة وأكدتها لهم محاولة شيخ

البلد أن يحكم ويتحكم، وتذكر أحد القاعدين ما كان يقوله شيخ البلد وهم يحاولون رفع الجاموسة فهمس بسخرية مقلدا شيخ البلد:- تعال هنا انزل أنت في البير من الناحية دي وأنت من الناحية دي وأنت من الناحية دي! أيوه كده شيل بقى، واستطرد رجل آخر:- واهو شيخ البلد لافاهم حاجة ولا محتاجة، ولو حد سمع كلامه ماكانتش الجاموسة طالعة في سنته[1] ".

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب لم يستطع التوفيق تماماً بين هذا الوجه الرمزي والوجه التسجيلي الحرفي للواقع، وبخاصة فيما يتعلق برجال الدين في المجتمع المصري، فمن الجانب التاريخي كان لرجال الدين الدور الأساسي في محاربة المستعمرين والمستغلين وكانوا أمل الشعب الذي يلجأ إليه عند الشدائد، ولم يستطع الشرقاوي إنكار ذلك، فصور الشيخ حسونة كذلك، ولكن اتخاذه للرؤية الاشتراكية واعتناقه للمبادئ الاشتراكية جعله يضطر إلى التناقض، فالشيخ حسونة الرجل الوطني المخلص في أول الرواية لا يدافع إلا عن أرضه فقط في نهاية الرواية، ويدافع عن عرضه فقط مستغلاً نفوذه الديني، والشيخ يوسف يبحث عن مصلحته الذاتية على حساب المصلحة العامة للقرية، والشيخ الشناوي يبيع دينه مثل خضره التي باعت عرضها، كل ذلك لأن الفكرة الاشتراكية ترى أن رجال الدين لا يمكن أن يكونوا ثوارا بل هم مستغلون مثلهم في ذلك مثل الإقطاع ورجال الحكومات المستبدة.

ثالث الوجوه في الأرض هو الجانب الملحمي، ويتمثل هذا الجانب في التقنيات الملحمية التي اتبعتها الرواية في شحذ وجدان القارئ بالانفعال والقلق،

(١) الأرض ط (٣). ص ١٦٠، ١٦١

هذه الشحنة لا يعمل الكاتب على تفريغها في نهاية الرواية كما تفعل الملاحم الشعبية أو كما فعلت أكثر الروايات الملحمية ذات الطابع التاريخي أمثال رواية أحمس بطل الاستقلال للسحار ورواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ، ورواية وإسلاماه لأحمد علي باكثير، ولو فعل الراوي ذلك لجعل المعسكر الذي يقف بجانبه ينتصر أو لجعل عبد الهادي "البطل الملحمي الممثل للجماعة" يتزوج وصيفة "البطلة" ولكنه عمد إلى الإثارة الوجدانية، جعل الرواية منشورا تحريضيا يدفع إلى الثورة على الإقطاع وعلى الحكام المستبدين وعلى رجال الدين المستغلين، وقد حقق ذلك الهدف على حساب التصرف الواقعي للشخصيات، وذلك مثل خضوع وصيفة لعمال الزراعية وعملها فيها بعد أن سلبت أرض والدها، واختيارها "عم كساب" العربجي ليكون بعلا لها، لكن لم يبين الكاتب سبباً واقعياً واحدا لرفضها الزواج من عبد الهادي، فهو يستطيع أن يتلاءم مع الحياة الجديدة، والتلاؤم مع الظروف شرط مهم من شروط سواء الشخصيات وواقعيتها، ولو سار الشرقاوي حسب هذا المنهج الواقعي لجعل وصيفة تختار محمد أفندي، الذي لم يتأثر كثيراً بالزراعية، فهو صاحب دخل ثابت من الوظيفة، أو لجعلها تختار عبد الهادي لشبابه وفتوته ولحبها له وحبه لها، وكان يمكن أن يعيشا معاً في ظل الزراعية يعملان معاً أو يعمل هو ويكفيها السؤال والعمل، ولكن الشرقاوي في سبيل الإثارة وفي سبيل الوفاء للجانب الملحمي وتصويراً للجانب الثوري ضحى بهذا الجانب الواقعي مثلما فعل الحكيم في عودة الروح.

ومن وسائل الشرقاوي في شحذ العواطف استخدامه للأساليب القديمة في تقديم البطولات الفردية التي تشبه النزال الفردي للأبطال في السير الشعبية وفي الملاحم، كما أنه يحاول التوفيق بين أساليب وصف هذه البطولات في القصص

الشعبي القائم على التهويل والتضخيم والإثارة وبين أسلوب الرواية الواقعي، وذلك بتتبعه للحدث البطولي من خلال الصدى الشعبي له وليس من خلال وصفه هو، وبذلك احتفظ بالجانب الواقعي مع احتفاظه بالتهويل والإثارة التي أرادها، مثل قوله عن بطولة عبد الهادي: "أخذت القرية كلها تتحدث بإعجاب عن كل ما حدث على جسر النهر، وكيف قامت المعركة وكيف انتهت، وكيف وقعت الجاموسة في البئر، وأخذت تتحدث عن بطولة الرجال الذين رفعوا الجاموسة بأيديهم، وبسالة الذين شقوا الجسر، أما الأطفال الصغار فقد ملأهم الكبرياء وهم يستعيدون ذكر ما صنعه عبد الهادي: قد ضرب وحده كل رجال الناحية الشرقية وعندما سقطت في البئر جاموسة من أهل هذه الناحية رفعها وحده من البئر، وقف طفل يمسك فرعاً صغيراً جافاً من التوت ويحاول أن يديره ببراعة وسط زملائه كما كان عبد الهادي يصنع على الجسر، وكما تعود أن يصنع وهو يلعب العصا في الأفراح، ومضت الفتيات يتهامسن بزهو عن عبد الهادي الذي رفع فأسه وقطع جسر الحكومة وترك الماء يتدفق بالراحة من النهر إلى الحقول متحدياً سلطان الحكومة ورجالها الذي يعيشون في المركز بالطرابيش الشاهقة والبدل الصفراء"[1] "ومن ذلك وصفه لبطولات عبد الهادي الأخرى والتي التقطها من خلال الصدى الذي تركته في الصبيان وفي أهل القرية جميعاً، ومنه وصفه لتصوير خواني لبطولة "الشاويش عبد الله" الذي سبق ذكره، أو مثل تصوير المعركة غير المتكافئة التي أدارها خيال أطفال القرية بين صدقي رئيس وزراء حكومة الشعب وعبد الهادي وقد هزمه عبد الهادي هزيمة منكرة.

---

(١) الأرض ط ٣. ص ١٦٦.

فعلى الرغم من تخلي الرواية عن الشكل الروائي القائم على البطولة بمفهوم البطولة الفردي، إلا أنها لم تتخل عن هذه المواقف البطولية الجماعية المثيرة، والقائمة على المفهوم الجماعي، فالبطل هنا صنعته القرية بخيال أبنائها وهو ممثل للروح الجماعية فيها ومدافع عن المصلحة العامة وتابع منها، فهو في ذلك يشبه البطل في الملاحم والقصص الشعبي، يحافظ على الروح الجماعي ويتفانى في سبيلها.

ومن وسائل الشرقاوي الملحمية أنه قسم العالم القصصي قسمين أو معسكرين ووقف هو في أحدهما – كما تفعل الملاحم والروايات الملحمية – وأخذ ينظر إلى المعسكر الآخر من وجهة نظر المعسكر الذي تعاطف معه، بحيث يكشف المعسكر الأول من الداخل بصورة تجذب التعاطف وكره في المعسكر الآخر وتناوله من الخارج.

ومن وسائله أيضًا أنه استخدم الوسائل الدعائية في الإثارة، فهو يستثير القراء بالربط بين الاستيلاء على الأرض وهتك عرض وصيفة التي حبب القارئ فيها وجعلها بطلة جديرة بالتعاطف. كما هُتك عرض خضره على يد الباشا من قبل، وفي سبيل ذلك يستخدم الكاتب الأساليب الدعائية المثيرة كما يستخدم الأغاني الشعبية والمواويل. بل صور الأرض على أنها بطل، وربطها بالكثير من الروابط المثيرة مثل العرض وحياة الفلاحين بحيث أخذت أكثر سمات البطل الملحمي، حبب فيها النفوس وجلب الخوف عليها عندما يتهددها الخطر.

أما الأسلوب اللغوي في الأرض فهو ملائم للفن الذي اتبعه الشرقاوي في سائر الرواية فالعبارات خطابية مباشرة لا تزويق فيها ولا خيال سواء أكان ذلك بالنسبة للكلمات أم بالنسبة لتراكيب الجمل، وسواء أكان في الحكي أم في الوصف

أم في التعليق، أم في الحوار، كلها مصوغة بلغة ذات دلالات مباشرة، وذات مضمون حماسي في كثير من المواضع.

لغة الحكي والوصف والتعليق عربية قريبة من العامية، سهلة في تركيبها ومن نماذجه في الحكي قوله: "كنا قبل أن أذهب إلى المدرسة الابتدائية بعام واحد نستحم في ترعة صغيرة إلى جوار دور القرية، وكنا نحن الصغار من أولاد وبنات نمرغ أجسادنا على التراب ونكسو وجوهنا ورؤوسنا بالطين لنصبح شكل العفاريت، ثم نقفز إلى الترعة الصغيرة ونغطس في الماء المثقل بالطمي وزعيقنا يختلط بصياح الأوز والبط الذي يسبح إلى جوارنا ويستقبلها مصفقاً بأجنحته "أو قوله" وذات يوم جاء عبد الهادي إلى دارنا قبل العصر وطلب مني أن أذهب معه إلى فرح كبير، وكان يلبس جلباباً فضفاضاً من الكشمير الكحلي، ويمسك بيده الشمروخ الطويل ذا الشهرة الواسعة بين هواة لعب العصا في قريتنا والقرى المجاورة، وبعد العصر تقدم الطبل البلدي زفة الفرح. . . . ألخ[1]".

هاتان الفقرتان تلقيان الضوء على منهج الشرقاوي في لغة الحكي، فالزمن الذي يتناوله الراوي فيهما ثابت، وهما تقومان بدور الوصف أكثر من قيامهما بدور التعبير عن حركة الزمان إذ يعود الراوي بالأولى إلى الماضي ليكشف جانباً من جوانب الحياة في القرية ويجعل القارئ يشعر بها، ويتناول في الثانية حادثاً غير موضوع في إطار زمني محدد، ومن ثم فهما توضحان الأساس الفني في الرواية القائم على بطء الزمان بل على توقفه في كثير من الأحيان، والانطلاق به عبر المكان.

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٢٣

وقد أثر ذلك المنهج على فنية اللغة المستعملة ووظيفتها، فأصبحت الكلمات والجمل مجرد مثيرات شرطية لصور مكانية منتزعة من القرية، لا يقصد منها دلالة رمزية غير هذه الإثارة الخيالية الحسية للمكان، فخبطات أجنحة الأوز في الماء العكر، وصياح الأطفال وقفزهم إلى الترعة وغيرها من ا لصور لا يقصد الكاتب اعتماد إيحاءاتها الرمزية وإنما يقصد مجرد إثارة الصورة فقط، ولهذا فإنها جاءت صوراً وإيحاءات متناثرة لا يجمعها إلا إثارتها لصورة المكان ورائحته.

وقد حاول الكاتب أن يستقصي أكثر ما في القرية من مظاهر ويرسم لها صوراً زاخرة بحياتها المحسوسة.

ولا يختلف سائر الحكي والوصف الذي يقدمه الراوي عن هذا النمط السابق، أما لغة التعليق والحديث المباشر من الراوي فإنه أكثر قرباً للعربية من السرد والوصف، وهو أقل عناية بالصور الحسية، ومن أمثلته قوله: "وفي الحق أن عبد الهادي هو الذي فطن وحده إلى شيء ما بين وصيفة ومحمد أفندي، ربما لأنه أحس بانصراف وصيفة، واهتمامها المفاجئ بمحمد افندي. هذا الاهتمام الذي يتخذ مظهره دائماً في عنايتها بالقهوة وخروجها بالصينية على الرجال حين يكون معهم محمد أفندي، ويمكن أن يكون محمد أفندي حدثها عن وصيفة فكلمت هي وصيفة عنه. . . . الخ[1]".

وقد استخدم الكاتب هذا النوع من الأسلوب لرسم صورة للقرية كما استخدمه لرسم الصور الخارجية للشخصيات، فالشخصيات فيها – كما سبق القول – ليست إلا جزءاً من معالم القرية "الشخصية الكبرى".

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٨٢.

أما الحوار فيجعله الشرقاوي حتى ص ١٨٧ بالعامية التسجيلية إذ يجعل الشخصيات تتحدث كما تتحدث في الواقع المعيش، الفلاحون يتحدثون لهجة تكاد تكون واحدة، ولا يخرج عنها إلا الشيخ الشناوي الذي يخلط حديثه بعبارات مستقاة من الكتب الدينية، وعلواني الذي يخلط حديثه أحياناً بلهجة البدو، ويستخدم الشرقاوي السخرية بوصفها أسلوبا عقابيا تمارسه القرية على كل من يخرج على الجماعة سلوكيا أو لغويا، وذلك مثل موقف الفلاحين من محمد أفندي عندما كتب عبارة "يلتحفون السماء ويفترشون الغبراء" في العريضة المقدمة من الفلاحين، والذي كان يكرر كلمة (لاسيما) فسخروا منه قائلين له: "يا بتاع لاسيما" وهذا يدل على أن إيثار الشرقاوي وسائر الروائيين الاشتراكيين للعامية على العربية نابع من رغبتهم في سيادة العامية بوصفها إحدى مظاهر سيادة الطبقة الدنيا —، كما أن الشرقاوي يجعل الصراع الذي تدور رحاه بين الطبقات يتخذ له صورة مشابهة أو معادلة من خلال الصراع بين اللهجات.

لكنه لا يستمر في ذلك إلى النهاية إذ إنه بعد ص ١٨٧ يتحول الحوار فجأة إلى لهجة قريبة من العربية المستعملة، حتى عند وروده على ألسنة الفلاحين أنفسهم، ولعله بذلك أراد أن يعبر عن انهيار الطبقة الفقيرة تحت معاول الرجعية والاستبداد والرأسمالية، وذلك مثل هذا القول الذي ينسبه إلى دياب "أكثر" شخصيات الرواية جهلاً" يقول: "إنها ليست خضرة، ولا أحد يستطيع أن يحصل على أثر خضرة في هذه الساعة بعد صلاة العشاء فهي دائماً مشغولة مع هذا الفتى أو ذاك من فتيان مصر الذين عادوا مطرودين من أعمالهم ومعهم بقية من مال مصر يستهوي فتيات

كخضرة وهم يقيمون في القرية بلا عمل إلا مغازلة النساء ولا يستطيعون بعد هذا أن يمسكوا فأساً"[1]

على أن الحوار لا يطرد بعد ذلك على هذا المثال إذ يعود الشرقاوي بعد ذلك إلى العامية.

* * *

بعد كل هذا يمكن إجمال التقنيات السردية التي قامت عليها رواية الأرض في أمرين:

أحدهما يتعلق بالأسلوب، والثاني يتعلق بالحبكة، أما الأسلوب فينطبق عليه ما يقوله "فيشر" عن أسلوب الفن الاشتراكي عامة: "أخذ الدور السحري للفن يتراجع شيئاً فشيئاً أمام دوره في كشف العلاقات الاجتماعية وفي تنوير الناس في مجتمعات أخذ يسيطر عليها الظلام، وفي معاونة الناس على إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره فلم يعد في الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة، إن هذا المجتمع الذي يتطلب معرفة واضحة ووعياً شاملاً يستلزم الخروج من الأشكال الجامدة التي عرفتها العصور الماضية – التي كان العامل السحري مازال فعالاً فيها – والوصول إلى أشكال أكثر تفتحاً، أشكال متحررة"[2] ثم يقول بعد ذلك" إن اللجوء إلى الألفاظ المهجورة والعبارات المجزوءة والجمل غير الواضحة إنما هو في أغلب الأحيان هروب إلى اللامسئولية"[3]

---

(١) الأرض ط ٣. ص ١٨٧

(٢) ارنست فيشر "الاشتراكية والفن" ترجمة أسعد حليم. ص ٢٥، ٢٦

(٣) المرجع السابق. ص ١٤٧

هاتان الفقرتان تحددان الأساس الفني للتقنيات السردية في رواية الأرض بمستوييها القصصي واللغوي بل في الروايات الاشتراكية عامة، وإذا أضفنا إلى الفقرتين السابقتين بعض الفقرات الأخرى لفشر نفسه تتعلق إحداها بالرؤية الجماعية للكاتب ويقول فيها: "**أصبح العنصر الجماعي ذاتياً في صورة "الأنا" ولكن المضمون الأساسي للشخصية بقي اجتماعياً**(1) "وتتعلق الأخرى بمسئولية "الأنا" ورسالته الاجتماعية أو مسئوليته تجاه فرقته التي ينتمي إليها أي التزامه بمبادئ الحزب(2) إذا أضفنا ذلك يتبين الخط الذي سارت فيه تقنيات رواية الأرض.

فعلى المستوى القصصي تخلص الشرقاوي من الإطار الأسطوري القديم واتجه نهجاً جديداً مباشراً في تناول المشكلات الاجتماعية مستعيناً على ذلك بالرؤية النقدية والملحمية في حفز المتلقين وإثارتهم إلى العمل الثوري ضد الإقطاع ورجال السلطة، ومتخذاً الرؤية الجماعية في النظر إلى المشكلة التي اختارها للمعالجة فهي مشكلة جماعية أيضًا تتمثل في سلب الأرض وتحويلها إلى طريق للباشا، وعن طريق تضخيم هذه المشكلة تناول الشرقاوي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بالنقد الصريح.

أما المستوى اللغوي فهو قائم على الأسلوب الذي يفهمه عامة الشعب "الطبقات العاملة" فهذا النمط الثوري موجه إليهم لا إلى الطبقة الارستقراطية أو "البورجوازية" ولذلك جاء أسلوب الشرقاوي سهلاً عامياً في الحوار أو قريباً من

---

(١) المرجع السابق. ص ٧٢

(٢) المرجع السابق. ص ٧٤

العامية في الحكي والوصف. أما الحبكة فعلى الرغم من اتباع الشرقاوي لأسلوب استقصاء المكان وبطء الزمان أو توقفه إلا أنه اتخذ من تراكم الأفعال المكانية دافعاً واقعياً وعاملاً محركا للاقتراب من النتيجة التي ظهرت من أول الرواية وإن لم تكن بصورة حاسمة، فكانت كل فقرة من فقرات الرواية تشعر بالخوف على الأرض وعلى وصيفة وعلى عبد الهادي من ذلك المصير المؤلم الذي يشبه الموت، وتعطي بصيصاً من الأمل في الانتصار على هذا المصير والتخلص منه، فتنتصر القرية نصراً مؤقتاً، ولكن الأحداث تمر ويصبح هذا المصير كالنهاية المحتومة التي تنحدر إليها القرية دون أن تستطيع لها دفعاً، وبعد أن تحل الكارثة بالقرية وتتم الزراعية وتضيع الأرض ويسلب الشرف لا ينهي الكاتب روايته بهذه النتيجة المؤلمة وإنما يقول "فنظر إليَّ أخي مبتسماً وهو يقول لي: إن هذه القرية تغني للزراعية وقد دخلت الزراعية في حياتها وغنائها، وسكت أخي ثم استطرد يقول إنه ما دامت الزراعية قد جاءت فهي تدخل في وجود الناس ويحسن أن يسيطر عليها الناس، وقلت له إن عم كساب سيبني ماكينة للطحين على الزراعية، فاستمر أخي يقول لي إن الأرض التي بقيت لمحمد أبو سويلم لن تصلح للزراعة بعد، ومن الممكن أن يبني عليها ماكينة بمبلغ التعويض مشتركاً مع كساب، ويستطيع من إيراد الماكينة أن يؤجر أرضاً أخرى أكبر من التي كان يزرعها، واستطرد أخي يقترح أن يبني الناس على الزراعية بيوتاً جديدة نظيفة"[1].

هكذا يصور الكاتب القرية خلال الرواية – بكل أحداثها السابقة – على أنها حلقة من حلقات التغيير، ولعل هذه الحبكة هي التي أرادتها "جرترود شتاين" في

---

(١) الأرض ط ٣. ص ٣٨٧

عبارتها التي نقلها "فيشر عن الفن الاشتراكي، والتي تقول فيها منتقدة الروايات التقليدية: "لم يعد الناس يهتمون بالأحداث، إنما يهتمون بالوجود – والفعل ديناميكي بينما الوجود ستاتيكي – وأولئك الذين يختارون الوجود بدلاً من الفعل، ويختارون الأسطورة بدلاً من الواقع الاجتماعي المتغير إنما يفعلون ذلك – بشكل غير واع غالباً – بسبب خوفهم من التحول الاجتماعي"(١) "لقد صور الشرقاوي هذا التغير في حياة القرية على أنه محكوم بواقع مادي محتوم ومحكوم بالأسباب. فجاءت روايته رغم تشعبها في المكان محكمة في حبكتها تتجاوب خلالها الإيقاعات في كل مرة تقترب القرية فيها من الانتصار، أو كل مرة يرتفع فيها صوت علواني يطلب شايا وسكراً من الشيخ يوسف.

٣ - أيام الطفولة إبراهيم عبدالحليم

تعدهذه الرواية نموذجا جيدا للتقنيات السردية للرواية الاشتراكية كما وجدت في مصر في منتصف القرن العشرين، ، وقد سبق الحديث عن هذه التقنيات عند الحديث عن مليم الأكبر وعن الأرض، وقد اتخذت هذه التقنيات شكلاً جديداً في "أيام الطفولة"، هذا الشكل يُعد – بحق – تطوراً ملموساً لهذه التقنيات عما كانت عليه في مليم الأكبر، وتمثل هذه الرواية ورواية الأرض مرحلة واحدة من مراحل تطورتقنيات الرواية الاشتراكية، فإذ كانت الأرض قد عنيت بالجانب الجماعي المكاني فإن أيام الطفولة عنيت بالشخصية، مما يجعل رواية أيام الطفولة أقرب للروايات الدرامية من الأرض.

يقول عبد الرحمن الشرقاوي عن صاحبها في المقدمة التي كتبها لها: "ترسم

---

(١) فيشر "الاشتراكية والفن". ص ١٤٤، ١٤٥.

للقصة المصرية طريقاً جديداً وشكلاً جديداً تجعله أول رائد للواقعية في النثر المصري. أثرت كتاباته في كل الذين حاولوا أن ينتجوا فناً واقعياً مصرياً"[1].

وهذه الرواية – مثل كل الروايات الاشتراكية – تتخذ رؤية واقعية مباشرة وهادفة حسب المفهوم الاشتراكي للواقعية، فقد تخلت حكايتها عن السحرية وناقشت قضايا واقعية تمس حياة الناس الذين ينتمون للطبقات الدنيا في المجتمع المصري، وعملت على توصيل الرسالة الثورية "أو المنشور السري" الذي لا يستطيع الكاتب إيصاله للناس عن طريق المقالة المباشرة.

والهيكل الذي قامت عليه هذه الرواية يشبه في كثير من جوانبه الهيكل العام للروايات الاشتراكية والذي يشبه الهرم من حيث قيامه على نقطة واحدة تكون بمثابة الذروة أو اللحظة الفاصلة بين مرحلتين، مرحلة سابقة عليها، وفيها يكون المجتمع مظلوماً ومقهوراً وجاهلاً وصابراً، ثم يزداد هذا الظلم شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى نقطة لا يمكن احتمالها، عندها يدرك المجتمع المقهور أن الوسيلة المثلى للدفاع تكمن في الهجوم وحده، وعندها – أيضًا – ينكشف أمام المقهورين كل شيء فيدركون مدى الظلم والقهر الذي يعيشون في ظلاله، من ثم يتحول سلوكهم من اللين إلى الشدة، ومن الخنوع إلى الثورة والعنف بل إراقة الدماء وهذه هي اللحظة التي يطلقون عليها "لحظة التنوير".

قامت "مليم الأكبر" على هذه التقنية عندما جعلت المرحلة التي سجن فيها "مليم" مرحلة فاصلة في حياته وحياة باقي الشخصيات، فقد كان قبلها أميناً صادقاً يعمل لدى الطبقة العليا ويخدمها ويصلح لها منازلها، أما بعدها فأصبح

---

(١) مقدمه الشرقاوي للرواية .

عضواً في جماعة الرفاق التي تخلت عن الشرف والصدق، وأصبح مليم يحترف السرقة والاحتيال على الطبقة العليا، وبسبب ذلك حورب من الحكومة ومن الطبقات العليا على السواء، وفي النهاية أصبح غنياً وتزوج.

لكن "عادل كامل" عالج هذا الهيكل بطرق وصفية أو تقريرية مباشرة، لم يستطع خلالها التخلص تماماً من الشكل الوعظي أوالشكل المقامي لرواية الشخصية، حيث يسيح البطل في المجتمع ويتعامل معه ويتغير بتغير المواقف ولكن هذا التغير في حياة البطل الناشئ نتيجة لإرادة التعبير عن فكرة المؤلف وليس لتراكم خبرات البطل المؤدية إلى التغير، فتغير البطل في هذه الحالة تغير دلالي وليس تغيراً دراميا، وهو في هذا يشبه التغير الذي يؤدي دلالة وعظية في روايات العبرة، فالقارئ لرواية "مليم الأكبر" يشعر بأن قيام مليم بالعمل عند الباشا واتهامه بالسرقة ودخوله السجن ودخوله في الجماعة وقيامه بالسرقة ثم زواجه وعمله بالتجارة كلها أحداث مرت بمليم في حياته وتسبب بعضها في البعض الآخر ولكنها لم تبن على أساس درامي تتراكم فيه الحوادث في نفس مليم مما يؤدي إلى التغير الداخلي والخارجي، بحيث يتتبع الكاتب مسار هذا التطور في كل مراحله، لم يفعل عادل كامل ذلك بل حشا الرواية بكثير من الحوادث والمشاهد الجانبية وأقام الحوادث في الرواية على نظام الحكاية ذات الطابع الأسطوري.

أما رواية الأرض فعلى الرغم من واقعيتها في الأسلوب وتصريح الشرقاوي فيها أنه يتخلى عن استخدام تقنية الحكايةالأسطورية إلا أن الراوي لم تؤثر فيه أحداث الرواية رغم أنه واحد من أبناء القرية، ولم تتراكم مؤثرات أحداث القرية في نفسه بحيث تؤدي إلى التغير أو الانكشاف، وهو في هذا يشبه راوي "يوميات نائب في الأرياف" بل هو في الأرض أقل إيجابية ومشاركة، أما التغير الذي حدث

للقرية في الأرض فهو تغيران، وليس تغيرا واحدا: أولهما تغير الانكشاف الذي حدث للفلاحين بعد حبسهم، وهو تغير درامي نشأ نتيجة لتراكم الخبرات والأحداث لدى أهل القرية جميعاً، والتغير الثاني هو تغير الحياة في القرية نتيجة لتغلب الحكومة والإقطاع على إرادة الفلاحين، وهذا التغير يشبه التغير الذي طرأ على جماعة الرفاق في مليم الأكبر بعد انكشاف أمرها للبوليس وهو في الأرض يأخذ طابعاً حتمياً بخلاف التغير ذي الدلالة الوعظية في مليم الأكبر.

أما "أيام الطفولة"فكانت أكثر إيغالا في استخدام تقنيات الرواية الاشتراكية إذ تبدأ بقول البطل: " منذ طفولتي كانت الأحداث تدور من حولي عنيفة تهز نفسي وتترك فيها أثراً كوقع السياط مازلت أحس بآلامه وحرارته حتى اليوم[1]". فالراوي هو البطل وهو لا يقص حكاية حياته الماضية أيام الطفولة، وإنما يقص عن اللحظة الحاضرة متتبعاً جذورها وكيف تحول من عدم المعرفة إلى المعرفة، ومن الخنوع إلى التمرد والثورة، ومن سلب حقه إلى الحصول عليه بجهده وكفاحه، وعلى هذا فإن الكاتب كي يجعل بطله يعالج هاتين المرحلتين في وقت واحد جعله ذا رؤيتين: رؤية حاضرة تقويمية حاكية وهي التي تعود إليها أكثر ضمائر المتكلم، وهي التي يقص الكاتب بها القصة، ورؤية البطل نفسه عندما كان طفلاً وهي رؤية محكية، مقومة بالرؤية الأخرى.

وهذه الطريقة في القص اتبعت منذ الطور الأول في روايات الشخصية مثل "الأيام" و "أديب" لطه حسين، ولكنها هنا اصطبغت بالدرامية والواقعية. فالحبكة في روايتي الأيام وأديب حبكة دائرية هدفها رسم الشخصية من كل

---

(١) أيام الطفولة ص ٥ .

جوانبها، ويكتمل بناؤها باكتمال الكشف عن هذه الشخصية، أما الحبكة هنا في رواية أيام الطفولة فهي حبكة هرمية الشكل ليس المقصود منها كشف جوانب الشخصية فحسب وإنما المقصود هو الكشف عن التغير الذي حدث لها نتيجة لتراكم الأحداث.

وعلى الرغم من أن الأحداث الماضية تروي في كل من "الأيام" وأيام الطفولة على أنها انتهت إلا أنها عند طه حسين تمر مراً خيالياً شعرياً في ذاكرة الراوي على أنها كانت في الطفولة بحلوها ومرها، سواء ما كان له تأثير أم لم يكن، هو عالم الطفولة بكل ما فيه دون اختيار، أما عند إبراهيم عبد الحليم في "أيام الطفولة" فإن أحداث الماضي لا تروى على أنها أحداث مضت فحسب، وإنما على أنها سهام ما تزال جراحها تنزف، فهي أحداث دقيقة حادة منتقاة، تروى على أنها جزء من الحاضر، لأنها في الحقيقة جزء من وعي البطل الآن ساعة القص،وهي التي تدفعه إلى التعبير، وهي جزء من إرادته التي هيأت له اتخاذ المواقف الحاضرة.

يبدأ الكاتب الرواية بإطلاق العنان للبطل \الراوي كي يخرج مخزون الصور التي شكلت عالمه الروائي، بأسلوب صريح وكأن البطل هو الكاتب، يقول: "مرض أبي وأطفال يقضون الليالي مع أمهم بلا لقمة خبز، وعمليات نط الحواجز التي كنت أقوم بها مع أمي لأنتزع حقي في التعليم، والقلوب الرحيمة والقلوب الجامدة القاسية التي كانت تعترض طريقنا وفي يديها تقرير مصيري، وأحداث عديدة أخرى يحتاج سردها إلى عشرات الصفحات[1]"هذه عبارات مباشرة للتصريح بسر الأزمة التي عاشها البطل وهي تشبه أسلوب المقال المباشر، ثم يشرح

---

(١) أيام الطفولة. ص ٥

الراوي المواقف التي مر بها وأدت إلى تفاقم هذه الأزمة بأسلوب مباشر أيضًا فيقول: "ناظر المدرسة الذي سمح لي بدخول المدرسة والاستماع إلى الدروس بطريقة هي أشبه ما تكون بعمليات السرقة. . . مازلت أذكر جيداً عدد تلاميذ الفصل اثنين وثلاثين، ومع ذلك كان الرقم المدون في ورقة الغياب واحد وثلاثون فقط، كانت هذه المسألة تحير المدرسين، كنت أفاجأ وخاصة في أيام الدراسة الأولى بعملية عرض لفقري، وعجز أهلي، كان المدرس يمسك ورقة الغياب ويعد التلاميذ فيجد عدد الموجودين يزيد واحداً عن عدد المقيدين في الورقة فيسأل عن السبب ثم يتذكره بعد أن يستقر نظره على أو يستمع إليه من جديد من تلميذ صغير لبق يفهمه السر بعبارات ساذجة أو بابتسامة سخرية يصوبها نحوي. أية مهانة، وأظل طول اليوم أفكر وأسأل نفسي. . لم؟ وكيف؟[1]".

وتتوارد الصور والمشاهد التي يتراكم بعضها فوق البعض بكل ما تحمل من جوانب محسوسة ذات آثار وجدانية وعاطفية، معششة في الذاكرة، مما تدفع إلى الحركة ثم يقول:- "وحوادث أخرى كثيرة من نفس النوع مازلت أذكرها. . عصابة اللصوص نعم كنت وعدد قليل من الصبية أمثالي نكون عصابة للسرقة لها تنظيم ولها قيادة ولها أهداف نلتقي حولها، كلهم كانوا متمردين مثلي، وكلهم كانوا يئنون من الحرمان والحاجة وهم يرون رفاقهم يلتهمون قطع الحلوى"[2] "وبعد أسابيع اندلعت الثورة في الفصل واكتشف التلاميذ الواحد بعد الآخر أن قواميسهم وأطالسهم قد اختفت وبدأ التحقيق ولم يسفر عن شيء. . كنا نحن -

---

(١) أيام الطفولة. ص٥، ٦

(٢) أيام الطفولة. ص ٧

أيضًا – من الضحايا وكنا أكثرهم ثورة[1] " هذا أول مظهر من مظاهر الفقر والفوارق الطبقية اتخذت شكلاً طبيعياً لم تهذبه الثقافة ولم يوجهه العقل " وهؤلاء الأطفال يمثلون الإنسانية في حقيقتها، فقر وحرمان للبعض ويسار للبعض الآخر مما يؤدي إلى ثورة الفقراء والمحرومين، أما بالنسبة للبطل فقد اجتمعت الرواسب النفسية للشعور بأنه "دخيل على المجتمع مع الرواسب النفسية للفقر والحرمان فكانت السرقة هي الوسيلة للحفاظ على الحياة، ثم إن المجتمع – ممثلاً في ناظر المدرسة – حاول منع هذه الظاهرة دون اللجوء إلى إزالة أسبابها مما أدى إلى تفاقمها وازديادها فقد أدت قسوة التحقيقات إلى لجوء التلاميذ إلى الاحتيال والكذب، فجمعوا بين اللصوصية والكذب والاحتيال بعد أن كانت اللصوصية وحدها.

ثم يقول: "ووجدنا أن الموقف يحتم علينا نقل نشاطنا إلى ميدان آخر، وتحركت العصابة إلى فصول أخرى حتى شاع في المدرسة أن هناك عصابة تسرق القواميس والأطالس[2] "ولما وجد الناظر ومثله المجتمع وسيلة التحري غير مجدية لجأ إلى التشبث بكلمات مؤثرة مثل جريمة السرقة وقوانين عقاب اللصوص والسجون والعار والأخلاق والدين والمستقبل، وكلها – كما يقول – كلمات تعبر عن النظم التي يحتمي وراءها الطغاة، ولكن فوق صخرة الجوع والحرمان يتحطم كل شيء ثم يقول: "لم يرهبنا وعظ الناظر ولا تهديده ووعيده فالأهداف التي التقينا حولها مازالت قائمة والحاجة مازالت تلح علينا كل يوم، والاستفزاز مازلنا نواجهه في كل ساعة من زملائنا الموسرين"[3].

---

(١) أيام الطفولة. ص٧

(٢) أيام الطفولة ص ٨ .

(٣) المرجع السابق. ص ٨

وهكذا فإن كل شيء ينمو: الإرهاب، والتهديد والوعيد، والفقر والاستفزاز والسرقة والثورة، فقد طورت العصابة من أعمالها فأصبحت تسرق النقود بعد سرقة الكتب، وتعلم أفرادها طرق الضرب واللكم والذهاب إلى السينما".

ثم يتابع البطل بعد ذلك تصوير المشاهد التي كانت تدور في بيته والتي كان لها أثرها الكبير على شخصيته:- "مازلت أذكر بيتنا الصغير في ميت غمر – حيث ولدت – وأمضيت طفولتي – ولما تذكرت هذا البيت وهذه الأيام عادت إلى نفسي المرارة وكواني الألم وازددت إيماناً بأن بيني وبين ماضي ثأراً قديماً" "مازلت أذكر كمن يرى الصورة الغامضة – ماكينة الخياطة التي تدور في بيتنا طوال اليوم ومنظر أختي الكبيرة وجسدها الدقيق والعظام البارزة من وجنتيها وهي تعمل بلا توقف كالجواد الذي يلهبه سوط السائق فمن ورائها سبعة أفواه تطلب الخبز، ومازلت أذكر منظر أبي المريض وأتخيله وهو راقد في مخدعه لا يبارحه طوال اليوم والليل"[1].

هذه الذكريات التي يحكيها عن حياته عندما كان طفلا في المنزل الذي كانت تقيم فيه أسرته في ميت غمر له وظيفتان سرديتان، الأولى:هي الكشف عن الحياة التعيسة التي عاشها هذا البطل / الراوي عندما كان صبيا، الثانية:أنها تقوم بدور التفسير الواقعي لما سبق أن قصة من أحداث عن الشخصية نفسها في المدرسة، لكن اتجاه السرد يتخذ في كل منهما وجهة خاصة، فبينما يسير المشهد الأول الذي يحدث في المدرسة إلى الأمام فإن المشهد الثاني الذي يدور في البيت يسير إلى الخلف، ففي المشهد الأول الفقر يؤدي إلى الشعور بالحرمان والشعور بالحرمان يدفع إلى السرقة، والشعور المشترك بالحرمان يؤدي إلى الاشتراك في السرقة وتكوين عصابة،

(١) أيام الطفولة ص١٢ .

وأعمال التحري والتخويف بالعقاب على السرقة تؤدي إلى الحيلة والكذب، والنجاح في السرقة يؤدي إلى تطورها من سرقة الكتب إلى سرقة النقود، ثم الذهاب إلى السينما، والذهاب إلى السينما يتطلب التعود على العنف وهكذا، أما المشهد الثاني في المنزل فيبدأ بالفقر أيضًا ولكنه يسير إلى الخلف لتتبع الأسباب، فقد كان الفقر لأن الأب مريض وعدد الأخوة سبعة وليس هناك مصدر للرزق إلا ماكينة الخياطة، وقد كان الأب مريضاً لأنه أصيب بصدمة عصبية أدت إلى إصابته بالجنون، هذه الصدمة كانت نتيجة لإفلاسه في التجارة "كان قبل مرضه في غاية القوة والذكاء، لقد خلق نفسه من لا شيء، وهجر قريته الصغيرة ونزح بأمي إلى المدينة حيث بدأ يعمل ويتاجر"[1].

ثم تتوالى المشاهد التي تصور هذه الأسرة وهي تنحدر بقوة إلى الهاوية المعروفة وهي الموت جوعاً، وكل فرد في الأسرة يتشبث بكل ما يملك من وسيلة كي يوقف هذا التدهور الذي يعلم نهايته، فالأخت رغم هزالها تعمل على ماكينة الخياطة طول النهار وجزءاً من الليل "شبابها يزوي وعيناها تزدادان بريقا يوماً بعد آخر تعمل وتعمل وتسهر الليالي بلا توقف لتواجه المأساة"[2] "ولكنها لا تستطيع أن توقف الانحدار وبعض الأطفال الصغار عندما يشتد عليهم الجوع يذهبون إلى أخت لهم من أبيهم كانت متزوجة علهم يجدون عندها بعضاً من لقيمات.

والأم حين تشتد الأزمة على الأسرة " كانت ترتدي قميصها الريفي الأسود فيبرز جمال وجهها الأبيض الدقيق الملامح الشاحب البياض وتحمل أخي الصغير وتقودنا نحن الثلاثة إلى القرية حيث يقيم أهلها، وكانت قرية أهل أمي (كوم

---

(١) أيام الطفولة ص ١٢

(٢) المرجع السابق. ص ١٧ .

النور) تبعد عن المدينة عشر كيلومترات أو أكثر وكنا ونحن جياع نقطع هذه المسافة الطويلة ونحن نلهث[1]" وغيرها من محاولات التشبث بالحياة وحب البقاء، ولكن عوامل التدهور تزداد شراسة والتهديد بالجوع تزاد وطأته والمقاومة من الأسرة تشتد أيضا، فالابن الأكبر يحرم من التعليم بسبب الفقر والأم تدافع في سبيل تعلمه بآخر ما تملك من أسلحة فتذهب إلى قريب لها في القاهرة من رجال الدين كي يتوسط لها في قبول ابنها ولكنها تعود خائبة.

كل هذه المعارك – التي تدورحاها بين اتجاهين متضادين: أحدهما يعمل على الفناء والآخر يتشبث بالبقاء، – كانت جزءاً من الحياة الخارجية للبطل ومن كيانه الداخلي، وكان البطل ينظر إلى كل حلقة منها على أنها لبنة في بناء تجربة قاسية بكل ما تحمل من ملامح ملموسة لها دلالاتها الوجدانية، يقول: "كان الجوع في بيتنا يختلف عن الجوع الذي قرأت وسمعت عنه كان معناه الحرمان من الخبز الجاف وأن تظل بطنك في الليل وفي النهار تصرخ وتتلوى تئن وتستجدي[2]" بل إن هذه المواقف التي شكلت تجربته تنطبع كما هي في ذاته لأن كل حركة فيها لها دلالاتها النفسية والوجدانية، يقول: "مازلت أذكر القصة – قصة الرحلة إلى القاهرة التي سردتها علينا أمي في جوف الليل وعلى ضوء مصباح الغاز بوابة كبيرة من الحديد تدخل منها فتجد في أحد الأركان وبجوار السور حجرة صغيرة للبواب وحديقة واسعة بها أشجار كثيفة وفي وسطها منضدة خشب وبعض المقاعد وبعد ذلك بناء كبير من دورين يشبه القصر، وهكذا وصفت لنا أمي بيت قريبها رجل الدين

(١) المرجع. ص ١٨

(٢) أيام الطفولة ص ١٧ .

ووكيل المحكمة الشرعية وصديق العظماء والوزراء والأمل الذي دفعها إلى أن تترك بيتنا قبل شروق الشمس وتسند أبي المريض وتمسك أختي بيدها الأخرى ليرحلوا جميعاً إلى القاهرة للحصول على حق أختي في العلم والنور[1]".

وبمرور الزمن يزداد الفقراء فقراً وبجوارهم يزداد الأغنياء غنىً، وتشتد الأزمة على الأسرة، محصل الشركة. . يطرق باب بيتنا مرات عديدة كل شهر ليهدد بالحجز على الماكينة ومصادرتها إذا لم نسدد القسط، وتعديد أو ندب أمي الذي كان ينتهي دائماً بالإغماء، وأبي المريض الذي أصبح لا يفتح فمه إلا للحديث عن الموت، وأقاربي ولم نعد نراهم فنسينا أن لنا أقارب وأحاسيس الحقد والكراهية وهي تتزايد وتترسب في أعماقي، وعقل طفل ينظر حوله في حيرة وشك ويتساءل، كيف؟ كيف؟ من المجرم؟[2]"

لم يكن أحد يعرف من الجاني ولذلك فإنهم كانوا يصبرون: "كانت أمي تواجه حياتنا ومشاكلها بصبر وعناء ليس لهما حد، لم تتألم مرة من الجوع[3]" "وكانت. . تنظر إلى جوعنا وآلامنا كبديهية من البديهيات مثل الشمس التي تغرب وتعود وتشرق كل صباح[4]" وكان الناس يذهبون إلى الأضرحة ليقيموا حفلات الذكر التي يغيبون خلالها عن الوعي والواقع إلى عوالم أخرى وهي الوسيلة التي يصطنعها القوم للهروب من الواقع المؤلم، ولكن الصبر أو الهرب لم يجديا شيئاً في الوقوف أمام الفقر أو منع الكارثة، إذا اقترب الناس من الموت جوعاً، وتصل الكارثة إلى ذروتها

---

(١) المرجع ص ٢٧ .

(٢) أيام الطفولة ص ٤٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١ .

(٤) المرجع. ص ٤١

بتزوير حكومة صدقي للانتخابات، عندها يهب الشعب دفعة واحدة فتسيل الدماء ويطاح بالرؤوس، كانت هذه الثورة نقطة تحول ولحظة تنوير يقول: "إنها من الأحداث التي لا تموت لأنها جعلت لحياتي معنى وحددت لي ولغيري الهدف واستحالت إلى تاريخ[1] " ثم يقول: "كنت أفكر في صدقي وأحاول أن أجسده في خيالي فأراه في صورة شيطان ثم أراه في صورة جندي بريطاني يحمل بندقية يصوبها إلى صدري ثم أراه وتاج من ذهب ولؤلؤ وياقوت يعلو رأسه، وأرى فمه مفغوراً وأسنانه كأنياب وحش مفترس وأراه وهو يبتلع وحده كل ما في بلدتنا وكل ما على أرضنا من خيرات وأحس بأني عرفت السر وبأني عثرت على العدو الذي كنت أبحث عنه وأمد يدي وأنا نصف يقظان ونصف نائم لأصل إلى عنقه ولأخنقه لأخلص أهلي والناس جميعاً من شروره"[2].

لقد وضحت القضية أمام البطل بعد الحادثة السابقة وتغير سلوكه نتيجة لهذا يقول: "كنت في الفترة الماضية من حياتي أقف من المجتمع ومن الناس موقف المدافع، وكنت باستمرار في حالة تنبه وحذر لأني كنت أحس بأن الفقير قد كتب عليه أن يهان ويطرد من المدارس ويبيت الليالي يئن من الجوع ويضرب من المدرسين ويلعن أهله وجدوده وليس أمامه إلا أن يتحمل ما أراده الله له من سراء وضراء وأن يشكره على نعمائه[3]" "وبدأت أتعلم أني لن أنال حقاً من حقوقي ما لم أستخدم ساعدي وعقلي ولساني وكل قوة في جسدي، وتعلمت في الفترة التي أمضيتها في طنطا أن الكبار يحاولون دائماً أن يبلعوا نصيب الصغار وأنه ليس أمام

---

(١) أيام الطفولة. ص ٤٧

(٢) المرجع. ص ٤٩

(٣) المرجع. ص ٧٨

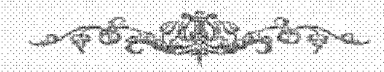
الضعيف أو الفقير من فرصة في الحياة إلا إذا وقف ودافع عن حقه وانتزعه انتزاعاً"[1] " منذ ذلك اليوم آمنت بأن الدروس التي تلقيتها من أمي عن القناعة والصبر لن توصلني إلا إلى الجوع والذلة والمهانة"[2] "تلقيت في طفولتي أول درس عن نظام الطبقات وعرفت أن هناك عدداً محدوداً من الأغنياء يملكون القصور والأراضي والمصانع وفي مقدورهم شراء كل شيء، وعرفت أن هناك عدداً ليس له حصر من الفقراء لا يملكون شيئاً ويتحايلون على الحياة بالعمل والعرق وأحياناً بالسرقة للحصول على ما يمكنهم انتزاعه منها، لم يلق علي هذا الدرس أساتذتي في المدرسة ولكني تعلمته من الحياة ومن الأحداث التي كانت تواجهني وتدور من حولي"[3] منذ ذلك الحين سكن البطل- كما يقول- في منزل أبي أدهم الشرقاوي " الذي سمع الحكايات والملاحم عن بطولته ومغامراته وعدائه للأغنياء والمستبدين وعن حبه للفقراء"[4] " وبدأ لوناً جديداً من التعامل مع المجتمع قوامه العنف وأخذ الحق بالقوة دون انتظار".

هذا هو الشكل الدرامي المثلث الذي اتخذته الرواية وهوشكل يتكون من أحداث صغيرة تتراكم بعضها فوق البعض الآخر في وجدان البطل والشخصيات ويختلط بعضها بالبعض الآخر حتى تصل إلى نقطة فاصلة، لحظة انفجار تتكشف فيها أمام الشخصية أسرار ووسائل لم تكن معروفة، بعدها يتحول مسار حياته ومسار حياة المجتمع الذي يعيش فيه إلى عكس ما كان عليه، يتحول من الخنوع إلى

(١) المرجع. ص ٧٩
(٢) أيام الطفولة. ص ٨٠
(٣) أيام الطفولة ص ٨٠ .
(٤) الرواية ص ٣٣ .

الثورة ومن الإيمان والخضوع والرضى بالقدر والتحلي بالصبر، إلى اعتناق المبادئ الثورية الاشتراكية باعتبارها الوسيلة المثلى لحل كل هذه المشكلات.

والأسلوب الذي يصوغ به الكاتب أحداث طفولته أسلوب مباشر وصريح يقوم على شرح الواقعة أو المشهد بأسلوب واع ومضبوط يرسم فيه الأحداث وكأنه يراها أمامه، مع إضفاء ما تمليه عليه عاطفته من آثار صاحبت المشهد المصور. وقد يخلط الكاتب بعض المشاهد ببعض بسبب تقاربها في الدلالة على الحالة التي أراد شرحها، ولكن هذه المشاهد لا تصل إلى درجة الامتزاج المتخيل الذي نجده في الذكريات في روايات "تيار الوعي" لأن المقصود من هذه المشاهد في أيام الطفولة هو القيام بدور الرسالة المؤثرة أو الخطاب المباشر، من هذا المنطلق كانت هذه الرواية تحمل شحنة انفعالية وفكرية تخللت المشاهد، فقد ملأها الكاتب بالفقرات الخطابية التي تحض على الثورة وتدفع إلى التمرد وتدعو الفقراء إلى حرب الأغنياء والاستيلاء على أموالهم بالقوة، وتدعو إلى مجانية التعليم والقضاء على نظام الطبقات بالقوة أيضًا، لقد عالج الكاتب الأحداث الاجتماعية بأسلوب واع ومباشر لا يلجأ فيه إلى التهويم أو نظم الحكايات السحرية، بل هو رسالة مباشرة من الكاتب إلى القراء، وهذا هو الأساس الذي قامت عليه تقنيات الرواية الاشتراكية.



ثانياً- الرواية الواقعية النقدية

القاهرة الجديدة نجيب محفوظ

تحكي هذه الرواية قصة جيل من أجيال الجامعة المصرية وكيف تعامل أبناؤه مع المجتمع المصري، وتنقد المجتمع المصري نقداً لاذعاً لقيامه على هيكل مختل، وذلك عن طريق تتبع حياة أربعة من طلاب الجامعة الذين يمثلون التيارات الفكرية التي سادت ساحة الجامعة بل ساحة المجتمع المصري في ذلك الوقت "مأمون رضوان" يمثل الإخوان المسلمين وفكره صورة من فكرهم وكان أطول رفاقه قامةً وأكثرهم التزاما وتفوقا، "ومحجوب عبد الدايم" يمثل الانتهازيين وجامع أعقاب الفلسفات وصاحب مذهب الأنانية وحب الذات والوصولية وهو في مثل طول مأمون رضوان تقريباً، و "علي طه" صاحب المذهب الاجتماعي الاشتراكي وهو ربعة متين البنيان، "وأحمد بدير" الصحفي وهو قصير جداً كبير الرأس جداً.

خرج هؤلاء من الجامعة فعمل مأمون رضوان معيداً بالجامعة لجده واجتهاده ولتوافر الإمكانات عنده، وعمل علي طه في مكتبة الكلية، وعمل أحمد بدير صحفياً، ولكن محجوب عبد الدايم ضاقت به سبل الحياة ولم يجد وظيفة فاستغل فلسفته القائمة على الاستهانة بكل شيء في سبيل الوصول إلى الهدف، عمل قواداً للوزير وزوجاً شكلياً لإحسان شحاته محبوبة علي طه سابقاً وعشيقة قاسم بك، ولكن الدنيا لم تدم له فانكشف أمره وأمر قاسم بك بما أسفر عن فضيحة مجلجلة

ونتيجة لذلك فقد شركاء الفضيحة كل شيء.

أحداث هذه الحكاية تستغرق عاماً كاملاً، بدأت في الجامعة وانتهت في المجتمع بعيداً عن الجامعة.

والتقنيات التي تقوم عليها هذه الرواية متميزة عما سبقها لا من حيث طرق المعالجة الجزئية، ففيها الكثير من تقنيات رواية العبرة ورواية الشخصية ورواية النقد الاجتماعي بمفهومه الذي سبق في حديث عيسى بن هشام ويوميات نائب في الأرياف والرواية الرمزية، ولكنها تختلف من حيث الجمع بين كل هذه التقنيات في كيان فني واحد وما تبع ذلك الجمع من تعديل وتكيف وتفاعل بين هذه التقنيات وإضافات جديدة، ومن حيث تحول الموقف الذي يتخذه الكاتب في الرواية إلى رؤية.

فأسلوب تدخل الراوي يتخذ عدداً من المظاهر في هذه الرواية، فهو يتراجع أحياناً حتى يكاد يختفي وراء رؤى الشخصيات المتضاربة، وحينئذ يظهر الحوار الذي يقدم هذه الرؤى ويبرز ما فيها عن طريق الاختلاف بين وجهات النظر، فكل شخصية تصف شيئاً أو تحكم عليه أو تدلي برأي، ولا يكون المقصود هو تقرير هذا الرأي أو وصف ذلك الشيء بقدر ما يكون المقصود هو توضيح الزاوية الخاصة التي انطلق منها هذا الرأي، أي أن المقصود هو الشخصية المتحدثة، ولعل المجال الفكري الذي اختاره "نجيب محفوظ" موضوعاً للرواية ساعده على إدارة هذا النوع من الحوار بسهولة، ولعل "علي طه" كان يحمل وجهة نظر نجيب محفوظ في في الرواية — مقابل الآراء السابقة عليه — في الحديث الذي دار بينه وبين إحسان شحاته، عندما كانت تقول له: "محور الكتاب — الذي تسميه قصة — أفكار وآراء وأنا ارتاد في الكتب الحياة والعاطفة. (فيقول لها) — ولكن الحياة فكر وعاطفة

لملمت أطراف شجاعتها وقالت:- لا تطوقني بمنطقك، فربما لا أستطيع دفعه، ولكنه لن يغير من ذوقي، الموسيقا مقياس الفن الحقيقي في نظري، فما تجاوز مادة الموسيقا في الكتاب لا ينبغي أن يعد من الفن في شيء.

فهاله رأيها وابتسم ابتسامة باهتة وقال بأسف:

- إنك تحرمين على نفسك أشهى ثمار الفن الحقيقي"[1].

فنجيب محفوظ حسب ما يمكن استنتاجه من شيوع هذا النمط في الرواية — يفضل الحوار الفكري ويقيم بناء شخصياته عليه، ومن نماذج هذا الحوار الذي يحتدم فيه النقاش ويتبين الفرق بين الرؤى من خلال أفكارها، ويتراجع دور الراوي إلا في بعض المواطن التي تتطلب تفسير تصرف، أو شرح قول أو توجيه موقف:- "دارت المناظرة حول المبادئ، وهل هي ضرورية للإنسان أم الأولى أن يتحرر منها، فقال علي طه مخاطباً مأمون رضوان:

- نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان، هي البوصلة التي تهتدي بها السفينة وسط المحيط.

فقال محجوب عبد الدايم بهدوء ورزانة: — طظ.

ولكن علي طه لم يلق بالاً، واستدرك مخاطباً مأمون رضوان:-

- بيد أننا مختلفان في ماهية المبادئ.

فقال أحمد بدير وهو يهز كتفيه:-

- كالعادة دائماً.

فقال مأمون وقد تألقت عيناه بنور خاطف شأنه عند الاهتمام:

---

(1) القاهرة الجديدة. ص ١٧، ١٨

- حسبنا المبادئ التي أنشأها الله عز وجل.

فقال محجوب عبد الدايم كالمتعجب:-

- لشد ما يدهشني أن يؤمن إنسان مثلك بالأساطير.

فاستطرد علي طه قائلاً:

- أومن بالمجتمع، الخلية الحية للإنسانية، فلنرع مبادئه على شرط ألا نقدسها لأنه ينبغي أن تتجدد جيلاً بعد جيل بالعلماء والمربين.

فسأله أحمد بدير:-

- ماذا يحتاج جيلنا من مبادئ؟

فقال علي بحماس:- الإيمان بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة.

فعلق محجوب عبد الدايم على كلامه قائلاً:

طظ. طظ. طظ[1]"

هذا الحوار الفكري يذكرنا بالمنهج الحواري الذي سار عليه الحكيم في أكثر قصصه وبخاصة قصص المواقف النقدية، وحيناً آخر يظهر الراوي في "القاهرة الجديدة" متخذاً الطريقة التقليدية في القص، طريقة راوي رواية العبرة في الوصف القائم على الزخرفة البيانية والبديعية مثل افتتاحية الرواية التي تذكرنا بافتتاحية زينب والتي يقول فيها:

"مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً، ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة كأنه منبثق منها إلى السماء، أو عائد إليها بعد طواف يغمر رؤوس

---

(١) القاهرة الجديدة. ص٩، ١٠

الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة، امتصت برودة يناير لظاها، وبثت في حناياها وداعة ورحمة وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق فلاحت كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر، والسماء متجلية في صفاء مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق، والهواء يتخبط بين الأشجار بارداً فترجع أوراقها أنينة ونحييه"(١).

فعبارات مثل "كبد السماء" "كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف" "ورؤوس الأشجار". . . الخ تقوم على الاستعارة والتشبيه والكناية، وهي لا تعمل على رسم صورة للواقع بقدر ما تعمل على التعبير الغنائي المباشر للكاتب مما دعا بعض الباحثين إلى القول بأن: "مثل هذا الوصف الخلفي لا يخدم البناء العام للرواية لعدم وجود صلة قوية بينه وبين ما يليه من أجزاء، فسوف يصاب الباحث عند رموز أو ايحاءات معينة بخيبه أمل، ويجد في النهاية أن الصورة التي رسمها الكاتب في مدخل الرواية ليست إلا وسيلة بدائية للتمهيد لاندماج القارئ، ومن الممكن وضع أية صورة بديلة أخرى دون الإخلال بأجزاء الفصل الأول"(٢).

وحينا ثالثا يظهر الراوي متخذا أسلوب الرواية ذات الموضوع الاجتماعي في الحكي والوصف والتقرير فهو يستقصي ملامح المكان وأفعال الشخصيات وصفاتهم ويتتبع أخبارهم وميولهم مثل قوله: "تقع دار الطلبة على ناصية شارع

---

(١) القاهرة الجديدة. ص ٥

(٢) د. نبيل راغب قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ. ص ٧٢

رشاد باشا، هي قلعة هائلة ذات فناء مستدير واسع يقوم بنيانها على محيطه في شكل دائرة مكونة من طباق ثلاثة يتركب كل واحد منها من سلسلة دائرية من الغرف المتلاصقة تفتح أبوابها على ردهة ضيقة تطل على الفناء، كان الأصدقاء الثلاثة يسكنون ثلاث حجرات متجاورة في الطابق الثاني، وقد صعد مأمون رضوان إلى حجرته الصغيرة وأخذ في تغيير ملابسه، وكانت الحجرة مؤثثة بفراش صغير يقابله صوان يتوسطهما وراء النافذة الصغيرة مكتب متوسط وضعت عليه الكتب والمراجع. . . . الخ[1] " فالراوي هنا يجعل زمان الحكاية يتوقف تماماً لينطلق عبر المكان، فيصفه برؤية جماعية، وأما التقارير فهي كثيرة في الرواية وبخاصة في الفصول الأربعة الأولى وهي من وجهة نظر الراوي أيضا، مثل قوله عن مأمون رضوان: "كان ذا عفة واستقامة وطهر لم يجمع مثلها لشاب، كان ضميراً نقياً وسريرة صافية، كان قلباً مخلصاً ينشر الدين الحق والإيمان الراسخ والخلق القويم على أنه لم يخل من تعصب وحدة، بل كانت تعتريه لحظات قسوة جنونية، تنضب فيها خصوبة نفسه، فينطلق كلسان من لهب يلقف ما يلقاه ويلتهم ما يتصدى له فيضاعف العمل إن كان يعمل، أو يستغرق في العبادة إن كان يتعبد، أو يحتد في النقاش إن كان يناقش، أو تعلوه الكآبة والانقباض إن كان يعتزل[2]"

فهذه الأوصاف كلها أوصاف مجردة، فالعفة والطهر والنقاء والصفاء والإخلاص والخلق القويم، صفات تحمل حكم الواصف أكثر مما تحمل ملامح الموصوف، تحمل رؤية تقويمية في ذاتها، ولذلك فهي لا تخدم إلا الرؤية النقدية

---

(١) القاهرة الجديدة ص ١١ .

(٢) القاهرة الجديدة. ص ١٢، ١٣

لأنها ملصقات تحكم على الأشياء وتشير إليها ولكنها لا تبين ماهية هذه الأشياء، إنه لا يبين ماذا فعلت الشخصية ويترك هذا الفعل تختلف العقول حول فهمه بعد ذلك، هل هو خير أو شر، إن الراوي لا يترك الفعل هكذا بل يتقدم ويقول أن الشخصية فعلت فعلاً خيراً أو شريراً.

يصور "ليون ايدل" موقف الراوي في مثل هذه المواطن بقوله: "إننا في القصة التقليدية نجلس دوماً تقريباً وجهاً لوجه أمام المؤلف الذي يطل من النافذة ويروى لنا قصة ما يرى، فلا نرى إلا ما يروي لنا أنه يراه وما يرغب في أن يصفه لنا، ولو حاولنا أن نتقدم لنطل من النافذة فإننا لا نستطيع لأن المؤلف العالم بكل شيء يسد علينا الطريق(1) " وفي هذه الحالة يضطر الكاتب إلى أن يتبع كل مجموعة من هذه الصفات المجردة بمجموعة أخرى من الأفعال التي تتمثل فيها هذه الصفات، دون أن يضعها في إطار زمني محكم، إذ أنه لو اكتفي بالصفات دون الأفعال لخرجت كتاباته عن فن القصة إلى فن المقالة، وقد يجعل هذه الأفعال في إطار لغوي على أنها أفعال مكررة مثل قوله في العبارة السابقة عن مأمون رضوان. . فيضاعف العمل إن كان يعمل، أو يستغرق في العبادة أن كان يتعبد، أو يحتد في النقاش إن كان ناقش. . . الخ هذا الأسلوب يذكرنا بأسلوب روايات الشخصية التي تقدم الحديث عنها.

وقد يتعدى الراوي هذا الدور – أحياناً – فيتدخل للحكم المباشر على أحد التصرفات منبهاً إلى انحرافه أو سوائه بالنسبة لرؤيته التي اتخذها معياراً للسواء مثل قوله عن "على طه" صاحب الفكر الاشتراكي والسلوك المترف: "والواقع أنه لم

---

(1) ليون ايدل القصة السيكولوجية. ص ٣٠٤.

يكن يخلو من تناقض، كان كثيراً ما يستهين بالملابس والمآكل ونظام الطبقات ولكنه كان يلبس فيتأنق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع وينفق عن سعه"[1] أو قوله عن علي طه — أيضا— مخطئاً الأقوال التي ترى فيه شاباً ماجناً: "ولكنهم غالوا وكذبوا، والحقيقة أن الشاب كان صادقاً مخلصاً، وأنه إذا كان يحب الجمال فقد أحبه بنزاهة وإخلاص"[2]، أو وصفه والد إحسان بأنه "فاجر" أو التصريح بشذوذ محجوب عبد الدايم وإحسان شحاته بقوله عنه: " وكان محجوب أقدر منها على التغلب على أمثال هذه الهموم لاستهانته المعروفة، أما هي فكانت حديثة عهد بالشذوذ"[3] أو مثل تهكمه على شخصية محجوب عبد الدايم عندما طلب منه شهادة بحسن السير والسلوك ليحمل ديوساً أو قواداء يقول:

"وكان أعجبها شاناً شهادة بأنه حسن السير والسلوك"[4] أو قوله عنه بعد أن قبض عشرين جنيهاً: "هذا ثمن القرنين اللذين يحلي بهما رأسه كل قرن بعشرة جنيهات[5].

هذه المواقف الثلاثة التي يقفها الراوي في هذه الرواية تظهر ثلاثة جذور للتقنيات السردية في القاهرة الجديدة: حيث استقت منابعها التقنية من رواية الموقف النقدي ورواية العبرة ورواية الشخصية، ثم طورتها.

أما بقية المنابع فتبدو خلال النظر في الأوجه الفنية الأخرى من الرواية، وأبرز

---

(١) القاهرة الجديدة. ص ١٧

(٢) القاهرة الجديدة. ص ٢٢

(٣) القاهرة الجديدة ص ١٣٦ .

(٤) المرجع السابق. ص ١٢٠

(٥) المرجع السابق. ص ١٢٠

هذه الأوجه الوجه النقدي بل إن الأساس الفني في الرواية يقوم عليه، فالهدف العام من الرواية هدف نقدي، ليس من خلال انحراف سلوك فردٍ واحدٍ، ولا من خلال الأثر المبالغ فيه لحادثٍ انتحار الحبيب أو المحبوبة كما في روايات العبرة بل من خلال اكتشاف الخلل الذي يصيب توازن المجتمع كله، بكل أشكاله وبكل مظاهره النفسية والوجدانية والعقلية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية والسياسية فالمجتمع هو المسئول عن كل هذه المآسي التي تحدث لأفراده.

يقول على لسان علي طه في آخر الرواية: "كم في المؤمنين من أوغاد، فليست الحقيقة ما ترى وصاحبنا البائس وحش وفريسة معاً، فلا تنس نصيب المجتمع من جريرته، وهنالك مئات من المؤمنين يشقى الملايين لإسعادهم، فليست جريمتهم دون جريمة صاحبنا التعس، فالمجتمع الذي نعيش فيه يغري بالجريمة، بيد أنه يحمي طائفة المجرمين الأقوياء وينهال على الضعفاء[1]" ويقول عن محجوب عبد الدايم – ضحية المجتمع –: "وكان يرى حياته مليئة بالمشكلات، ويضع على رأسها جميعاً مشكلته الجنسية، ويصفها بأنها مشكلة عسيرة الحل كالقضية المصرية سواءً بسواء[2]" "ويقول على لسان محجوب: "الحكومة أي الأغنياء أو الأسر، والحكومة أسرة واحدة، الوزراء يعينون الوكلاء من الأقارب، الوكلاء يختارون المديرين من الأقارب، المديرون ينتخبون الرؤساء من الأقارب، الرؤساء يختارون الموظفين من الأقارب، حتى الخدم يختارون من خدم البيوت الكبيرة، فالحكومة أسرة واحدة، أو طبقة واحدة متعددة الأسر، وهي حقيقة بأن تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت

(1) المرجع السابق ص ٢٠٨.

(٢) المرجع السابق. ص ٢٤

مع مصلحتها[1] ".

ويقول عن البرلمان " النائب الذي ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير والبرلمان في ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى، انظر إلى قصر العيني مثلاً، فالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء"[2] ويستعرض الكاتب من ص ٨٢ حتى ص ٨٦ عدداً من قطاعات المجتمع الفاسد من أمثال سالم الإخشيدي وعبد العزيز رضوان بك والمطربة دولت والسيدة نيروز هانم وغيرهم حتى إن محجوب عبد الدايم الذي لا يعترف بالمبادئ يقول: "كلا لا يدهشني شيء، اختيار الموظفين تزييف، ورسو العطاءات تزييف، ألعاب البورصة تزييف، الألقاب والنياشين تزييف، الانتخابات نفسها تزييف، فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييفاً"[3]

بل إن الكاتب يجسم التزييف ممثلاً في أفعال محجوب عبد الدايم صراحة، فهو عندما أراد أن يكتب مقالة عن السيدة نيروز هانم وخدماتها الجليلة لجمعية الضريرات، كتب قائمة بما في السيدة نيروز من صفات حقيقية، ثم وضع في قبالتها اضدادها، وأخرج من هذه الأضداد مقالته التي أراد نشرها[4].

هذا لون واضح و صريح من ألوان النقد في الرواية أما اللون الثاني فهو النقد عن طريق الشكل الذي اتخذته الحكاية، أي النقد عن طريق التلويح والرمز

ومما يلفت النظر هنا أن نجيب محفوظ استطاع التوفيق بمهارة بين هذا اللون

---

(١) المرجع السابق. ص ٤٥

(٢) المرجع السابق. ص ٤٥، ٤٦

(٣) القاهرة الجديدة. ص ٩٨

(٤) راجع ص ١٠٠ المرجع السابق.

ووجه آخر من أوجه الرواية، سبق الحديث عنه في "السراب" وهو الربط السببي المادي بين كل فعل من أفعال الشخصيات والمكونات التربوية التي مرت على الشخصية، والظروف التي مرت بها في حياتها، فكل ما هنالك من فرق بين ما ورثه "كامل رؤبة لاظ" في السراب وما ورثه محجوب عبد الدايم في هذه الرواية؛ أنها هناك موروثات نفسية تربوية منحرفة، وأنها هنا مخلفات عدم التكافؤ في توزيع الثروة وفي تكافؤ الفرص وما ينشأ عنها من انحرافات في السلوك والأخلاق ومصائر الشخصيات والتربية والفكر وغيرها. إن هذا الوجه الذي دخل الرواية المصرية على يد نجيب محفوظ غيَّر كثيراً من التقنيات السردية المتعلقة بالحكاية والأسلوب والبناء والتشويق والتعاطف والشخصيات والتأثير وغيرها، أي أنه غيَّر التقنيات السردية للرواية المصرية كلها.

كانت الحكاية في الروايات السابقة خاضعة لعوامل خارجية: التشكيل الوعظي في رواية العبرة والانحراف بالمجتمع حتى يتمكن الكاتب من النقد أو إثبات الفكرة في رواية الموقف، والتشكيل الأسطوري أو الملحمي أو الرمزي في الرواية الأسطورية والملحمية والرمزية، أما هنا فأصبح الأشخاص الممثلون لشريحتهم الاجتماعية وحدهم هم الذين يصنعون الحكاية ويصنعون مصائرهم أو أن الظروف المادية التاريخية هي التي تحتم على الأشخاص فعل ما يقومون به وتختار لهم الطريق حتى تتم الرواية، فالخطوط الرئيسية في الحكاية لم تكن مفروضة من قبل المؤلف على الشخصيات من أجل موقف المؤلف الخارجي أومن أجل التسلسل الزمني التسجيلي، وإنما أصبحت هذه الخطوط محكومة بقانون السبب والمسبب داخل الرواية ذاتها، معنى ذلك أن الكاتب لم يصنع حكاية خيالية لتعبر عن رأيه بل اكتشف رؤية جديدة تفضح عوار الفساد الاجتماعي.

أي أن الرأي تحول إلى رؤيةوالحكاية تحولت إلى الحبكة بكل أشكالها السابقة، والذي يصنع الحبكة كما يقول فورستر هو " النظر إلى البشر ككائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها، كائنات ثلاثة أرباعها مختف كجبل الثلج[1]"، ومن ثم فإن مهمة التحليل والتفسير قد زاد دورهما ومن ثم قلت سرعة الزمن، مما عمل على تطور الأسلوب وتغير وظيفته عما كان عليه.

وتغيرت الشخصيات فأصبحت تتصرف من واقع محافظتها على البقاء مستغلة كل ما تملك من مكونات نفسية وموروثات وظروف خارجية متاحة لها،كل ذلك ناشئ من عزل الشخصيات في عالم خاص بعيدًا عن العالم المعيش الذي تمثله، يقول نجيب محفوظ عن محجوب عبد الدايم: "إن النعامة لكي تعيش جعلت رقبتها كالثعبان طولاً، والأسد لكي يعش جعل قبضته كالقنبلة فتكاً، والحرباء لكي تعيش اصطنعت كل لون، وهذا ما فعله هو (أي محجوب عبد الدائم) على اختلاف الوسائل[2]" وهذا ما فعله مأمون رضوان وعلى طه وأحمد بدير وغيرهم أيضًا بل هو عينه ما فعله سالم الإخشيدي ونيروز هانم وقاسم بك مع اختلاف الوسائل، نشأ مأمون رضوان في طنطا وكان والده مدرساً بالمعاهد الدينية – أي أنه رجل ذو خلق ودين و "ذو مرتب حسن فلا تعيش أسرته في ظل الخوف"[3] " فشب في بيئة أقرب إلى البداوة بساطة وديناً وخلقاً وقوة وعرض له في صباه عارض ترك في حياته أثراً قوياً، ذلك أنه أصيب بمرض أقعده عن اللحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة، فذاق مرارة العزلة، وعرف الألم وانصهر في أتون تجربة قاسية، ولكنه استطاع

---

(١) م فورستر "أركان القصة" ترجمة كمال عياد ص ١٠٤

(٢) القاهرة الجديدة ص ١٢١

(٣) القاهرة الجديدة. ص ٣٠

أن يدرس الدين على يد والده فتفقه فيه غلاماً يافعاً[1] " ولم تحوجه حياته المادية إلى التلون فعاش صريحاً واضحاً نقياً طاهر القلب والجسم " كان مأمون يعالج أمور قلبه بنفس النزاهة والاستقامة اللتين يعالج بهما جميع أمور حياته، خطب الفتاة – وهي كريمة قريب له من ضباط الجيش العظام – بعد مشورة أبيه وتم الاتفاق على أن يعقد عليها عقب الانتهاء من دراسته"[2] "لم يتأثر بموضة الإلحاد التي كانت ذائعة بين طلبة الجامعة على عهده بها، وإنما مرد ذلك إلى أنه التحق بالجامعة في الثالثة والعشرين وقد آمن إيماناً راسخاً بثلاثة أشياء لم ينكرها بعد ذلك طول حياته الله، الفضيلة، قضية الإسلام"[3]. ولذلك فإن المجتمع لم يقف في طريقه بل هيأ له السعادة والعيش الكريم، ولم يضطره للتلون والغش والكذب والتزوير، عين معيداً في الجامعة وأرسل إلى أوروبا لإكمال دراسته، وتزوج وعاش.

أما محجوب عبد الدايم فقد تربى في الشارع[4] كانت أمه " تنوء بأثقال عمر أنفقته أمام لهب الكانون ووهج الفرن، تعجن وتخبز وتغسل وتكنس، فتحجرت أصابع يديها وبرزت عروق ظاهر كفيها، لم تجد في حياتها وقتاً للثرثرة كانت كالبترول الذي يحرك آلة كبيرة دون أن تدركه الحواس"[5] "وقد قسرت الظروف أباه على الاختفاء من حياته كذلك فكان يواصل العمل في الشركة من الصباح حتى ما بعد العشاء، ثم يُهرع بعد ذلك إلى حلقات الأذكار حتى منتصف الليل، فكان لا

---

(١) القاهرة الجديدة. ص ١٢

(٢) القاهرة الجديدة. ص ١٢

(٣) المرجع. ص ١٤

(٤) راجع القاهرة الجديدة. ص ٣٧

(٥) المرجع. ص ٣٧

يكاد يرى ابنه، وكان رجلاً مجداً دءوباً، مخلصاً لبيئته، وصورة منها، لا يشذ عنها في شيء". . " وكان كزوجه لا يكاد يعرف الراحة فلم يهنأ بحياته الزوجية، واقتصرت رعايته لابنه على إلزامه بالقيام ببعض فروض دينه مستعيناً بالعصا في أحايين كثيرة، لذلك جميعه، نشأ محجوب على خوف أبيه وانطلق إلى الشارع الذي أتم تربيته وتكوينه"[1] ثم توقف والده عن العمل في الشركة نتيجة لمرض أقعده فانقطع الدخل عنه وعن أسرته، وذهب محجوب إلى الجامعة فوجد نفسه بين عدد من الفلسفات فاعتنق فلسفة استقاها من نفسه ومن بقايا الفلسفات الأخرى، يقول نجيب محفوظ عنه صراحة: "لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه، ولكن تهيؤه لها نما معه منذ أمد بعيد، فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة، كان والداه طيبين جاهلين، ولظروفهما الخاصة، أتم تكوينه في طرق بلدة القناطر، وكان لداته صبية شطاراً ينطلقون على فطرتهم بلا وازع ولا تهذيب فسب وقذف واعتدى واعتدي عليه وتردى إلى الهاوية، ولما انتقل إلى جو جديد – المدرسة – أخذ يدرك أنه كان يحيا حياة قذرة، وعانت نفسه مرارة العار والخوف والقلق والتمرد، ثم وجد نفسه في بيئة جديدة، طالباً من طلاب العلم بالجامعة، ورأى حوله شباناً مهذبين يطمحون إلى الآمال البعيدة والمثل العالية، ولكنه عثر كذلك على نزعات غريبة وآراء لم تدر له بخلد، عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التي يبشر بها علماء النفس والاجتماع والأخلاق والظاهرات الاجتماعية الأخرى، وسر بها سروراً شيطانياً وجمع من نخالتها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذي نهكه الشعور بالضعة، لقد كان وغداً ساقطاً مضمحلاً فصار في غمضة عين فيلسوفاً"[2].

---

(١) المرجع السابق. ص ٣٧

(٢) القاهرة الجديدة. ص ٢٥، ٢٦

أثرت هذه التربية فيه فظلت تطارده طول حياته، أحب فتاة تعمل جامعة لأعقاب السجائر وكانت له علاقات مشينة معها، وجاع بعد تخرجه وطرد وتشرد فكان حتماً عليه أن يبيع شرفه مقابل وظيفة في الدرجة السادسة، من وجهة نظره لم يخسر شيئاً، لأنه لا يقيم وزناً للشرف.

ولا تختلف إحسان شحاته في تربيتها عن محجوب، "كانت – عظيمة الشعور بأمرين: جمالها وفقرها(١)" ومما قوى شعورها بالفقر خوفها على جمالها من عوادي الفقر وسوء التغذية وأخوتها السبعة الصغار، لم يضمر والدها للأخلاق احتراماً وكانت شركته مع أمها عشقاً، وظل يرتزق من سوق الجمال بصفاقته، بدد ثروة أمها في المخدرات والقمار ووجدت فيه الفتاة كما وجدت في أمها عوناً للشيطان وتحريضاً للسقوط(٢) لم يكن أمام محجوب عبد الدايم مفراً مما فعل ولم يكن أمام إحسان مفراً مما فعلت، ولم يكن أمام بقية الشخصيات مفراً مما تتردى فيه كل منها، لذلك جاء التعاطف معها نتيجة للتعرف على خبايا حياتها وظروفها والتماس العذر لها فيما وقعت فيه، بخلاف التعاطف القائم على الإثارة الخطابية أو العاطفية أو التهويل في المصائب كما كانت تفعل الروايات السابقة في الطور الأول.

استطاع نجيب محفوظ أن يوفق بين هذا الوجه الواقعي واللون النقدي للحكاية، فنهاية محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة وقاسم بك تحذير من الأسباب التي أدت إليها، ولم تكن هذه الأسباب هي الأخلاق السيئة بقدر ما كان اختلال التوازن الاقتصادي في المجتمع الذي أنشأ هذه الأخلاق، كما أنها تحذير من

---

(١) القاهرة الجديدة. ص ١٩

(٢) المرجع السابق. ص ٢٠

استمرار هذه الأخلاق، إذ أن فلسفة محجوب المدمرة لم يسقطها المجتمع تخلصاً منها وإنما أسقطتها فلسفة مثلها أو أكثر منها دناءة. والطريقة التي كشف بها الكاتب عن تأثير المكونات المادية في السلوك الذي اتبعته الشخصيات حيال الظروف الحاضرة لا يختلف كثيراً عما اتبعه في السراب. الذكريات، وحديث النفس والتصريح بتأثير الماضي، إلا أن طريقة استعمالها هنا أكثر رقياً فالذكريات هنا ليست موضوعة في صورة فكرة فقط وإنما هي صورة حسية تطفو بحالتها الأولى المضطربة المسموعة أو المشمومة، مثل قوله عن محجوب " وأرسل بصره ناحية المدخل فصادف مجيء سيدة باهرة المنظر من النظرة الأولى فذكر القناطر لعهد خلى، وذكر مهندس القناطر الشاب وزوجه الحسناء، أجل كانت حرم حمديس بك دون سواها، وقد جاء وراءها البك نفسه وتبعته تحية وفاضل، وعلق بصره بالأسرة وهي تمضي إلى مقاعدها في الصف الأول، وتورد وجهه الشاحب وعادت إلى ذاكرته رحلة الأهرام، فخال أنه يسمع صفقة باب السيارة وهو يغلق دونه"[1]

أو مثل وصفه ما يدور في حياته الخارجية والداخلية عندما دخل محجوب الشقة الفاخرة التي سوف يزاول عمله الجديد فيها كزوج رسمي لإحسان شحاته: "وتذكر في موقفه بسرعة بيت القناطر ودار الطلبة وحجرة السطح بعمارة شارع جركس"[2] "وقف متردداً ثم تراجع إلى مقعد في الصالة وارتمى عليه، لم يرتح أول وهلة لإغلاق الباب وذكر باب السيارة في الهرم"[3]، "ولذ له في تلك الساعة أن يفر من صفحات الماضي القريب، ليالي فبراير، دكان الفول بميدان الجيزة، رحلة

---

(١) القاهرة الجديدة. ص ٩١

(٢) المرجع السابق. ص ١٢٨

(٣) الرواية. ص ١٣٢

الأهرام، تردده بين الجيزة وشارع الفسطاط والأخشيدي، ماذا يده بالسؤال، زواجه، ثم هذه النهاية"[1].

وهكذا فإن أكثر مادة الحديث الداخلي والمفاجأة النفسية في شخصيتي محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة مستمدة من المحسوسات التي مرت في حياتهما قبل ذلك، ولا يكاد تصوير الداخل يتعدى هاتين الشخصيتين.

هذه الفقرات التي تصور داخل الشخصيتين لم توظف للكشف عن أجزاء من عالم الرواية المتخيل — مثلها في ذلك مثل السراب — فأكثر ذكريات تمر في ذاكرة الشخصيات ترجع إلى أحداث مذكورة في الرواية ذاتها، أي داخل الإطار الذي سبق تخيله، فذكريات محجوب عبد الدايم ص ١٢٨ يرجع إلى موقفه ص ٣٤، وذكرياته ص ١٣٢ ترجع إلى مواقفه ص ٧٥، ص ٧٦، ص ٧٧ وذكرياته ص ١٧٢ ترجع إلى مواقفه من ص ٧١ إلى ص ١٠٠ وغيرها، ويستخدم الكاتب هذه الذكريات في إضفاء الأسباب الواقعية على تصرف الشخصيات، بل يمزجها أحياناً بالأفعال والحوار الخارجي، مما يوحي بأثرها الفعال في الحاضر، ويكشف في الوقت ذاته عن التفكك والتناقض والزيف في كيان الشخصية الواحدة، عن طريق التناقض بين ظاهرها وباطنها، يقول مصوراً موقف محجوب عبد الدايم وهو في مكتب سالم الإخشيدي: "وجعل الموظفون يحملون أوراقهم ويغادرون المكان واحداً إثر واحد حتى فرغ المدير منهم فانتبه إلى وجود الشاب، ومد يده ودعاه إلى الجلوس، ثم التفت إلى الزوار وأشعل سيجارة وأخذ نفساً عميقاً ونفخ الدخان في لذة وارتياح وقد لاح في وجهه السرور والخيلاء، واختلس محجوب إليه نظرات

---

(١) الرواية، ص ١٧٢

خاطفة "إنه شبعان وسعيد ولا شك أنه أفطر زبدة وقشدة وعسلاً (محجوب لم يجد نقوداً للإفطار) تبدو عليه آي الصحة والاطمئنان إلى كرسيه الكبير، وأحس نحوه مقتاً وتساءل في سره ساخراً: لماذا لم يعلق في حجرته الكبيرة صورة صاحبة العصمة ست أم سالم بجلبابها الملوث بالتبن " وكان الزوار أصحاب حاجات كالعادة فقدم بعضهم طلبات اعتماد من المصروفات المدرسية. . . وتحول الإخشيدي إليه وقال:- هكذا أقضي نهاري ثم أستأنف ليلاً في قصر البك، وتساءل محجوب في سره حانقاً: هل تريدني أن أدعو الله أن يريحك من عملك؟ ثم قال بملق متبسماً:

- على قدر أهل العزم تأتي العزائم"(١) "فمحجوب عبد الدايم يكره الإخشيدي ويحقد عليه – لأنهما أصحاب مذهب واحد في الحياة – ومع ذلك هو مضطر لمجاملته، فهو يظهر غير ما يبطن وهذا الشكل الحواري المزدوج بدأه محمود طاهر لاشين في حواء بلا آدم وطوره نجيب محفوظ بعد ذلك.

لم يقتصر أثر ازدحام التقنيات الفنية في القاهرة الجديدة – على طريقة دخول الراوي في القص أو على طريقة المعالجة القصصية للأحداث وإنما تعداه إلى معالجة الرؤى المتعددة التي يتطلبها تعدد المناهج المستخدمة، فالرؤية النقدية عملت على إبراز الشخصيات التي يريد الكاتب التنبه إلى خطأ سلوكها في صورة منحرفة عن السلوك السوي، وقد تحقق ذلك في انحراف سلوك كل من محجوب وإحسان بل في انحراف المجتمع كله، والرؤية الاجتماعية تطلبت الكشف عن الجوانب المتعددة في حياة المجتمع سواءً أكانت داخله في إطار درامي أم إطار نقدي وقد تحقق بعض من ذلك في الفصول الأربعة الأولى من الرواية، والرؤية الواقعية الدرامية تحتم ربط

(١) القاهرة الجديدة. ص ٦٥، ٦٦

الأسباب بالمسببات المادية بحيث تبدو كل شخصية مستقلة التصرف في مصيرها لا تتحكم فيها إلا ظروفها النفسية والتاريخية، وقد تحقق ذلك في الرواية، رغم ثبات شخصية مأمون رضوان.

جمعت الرواية بين كل هذه التقنيات، ولكن الذي يغلب عليها هو الجانب النقدي الذي يبرز في كل جانب من جوانب الرواية. وتقوم الرواية كلها في خدمته والأسلوب الذي اتبعه الكاتب في الحكي والوصف عربي يسير، يشبه الأسلوب الصحفي المعتمد على الدلالة الحديثة للكلمات وتركيب الجمل، ولا ينسى الكاتب أن يدخل فيه بعض التشبيهات والمجازات وخاصة في الوصف.

أما الحوار فهو لا يختلف كثيراً عن الحكي والوصف فهو عربي سهل يحاول الكاتب المواءمة فيه بين المحافظة على التركيب الفصيح والتركيب العامي للجملة، مثل قوله:

"- كيف أنت يا محجوب؟

- شكراً لله والحمد لله. ولكن ما الذي جاء بالأستاذ إلى المحطة؟

فقال الإخشيدي بصوته الرزين:-

- مسافر إلى بلدتنا القناطر لزيارة والدي، ولكن ما الذي جاء بك أنت وليس الوقت بموسم إجازات؟

فقال محجوب بأسف ظاهر

- إلى القناطر أيضًا لعيادة والدي المريض.

- عبد الله أفندي مريض؟ كتب الله له السلامة. بلغه تحياتي[1]"

---

(١) القاهرة الجديدة. ص ٣١

ثالثا: تقنيات رواية الموقف الليبرالي

"أنا حرة" إحسان عبد القدوس

تقوم هذه الرواية على حكاية فتاة جميلة ذكية تسمى أمينة، نشأت في حي العباسية، لم تنشأ في بيت أبيها أو أمها بل في بيت عمتها، نشأت محرومة من حنان الأب والأم، ذلك لأن أباها كان ذا مزاج خاص جعله لا يستطيع تحمل المسئولية فطلق أمها وعاش وحيدا، وعاشت أمينة في منزل عمتها بين الأسرة التي تضم زوج عمتها وأبناءه.

شعرت منذ طفولتها بالتربية القاسية التي نُشِّئَتْ عليها، مما كان له أثره في كل حياتها فقد كانت ذات عقلية حرة متمردة تفر من كل قيد، تفر من منزل الأسرة إلى الشارع وإلى بيوت الجيران، وفكرت وهي صغيرة في الهرب من الأسرة، ثم وهي شابة هربت بالفعل، لكنها لم تهرب بجسدها بل هربت بعقلها،لقد فرت من عقلية حي العباسية وتقاليده الشرقية وعاشت بعقلها وقلبها في حي الظاهر وسط الأسر اليهودية المتحررة من كل قيد، ولما كبرت التحقت بالجامعة الأمريكية هرباً من العقلية المصرية والتقاليد الشرقية، ولما تخرجت عملت في إحدى شركات توزيع المنتجات الأمريكية في القاهرة، وفي النهاية أدركت أن الحرية الفردية المطلقة مجرد خرافة، و شعرت بالملل وأدركت أن صراعها الدائم من أجل الحرية لم يكن سوى هروب من قيود العادات والتقاليد إلى قيود المصيروالأقدار والضعف الإنساني، وأن الإنسان في الحقيقة إنما يهرب من قيد ليضع نفسه في قيد آخر، وأن عليه — ليكون حراً — أن يختار فقط القيد الذي يحبه، عندئذ اختارت هي قيدها بنفسها،

فضلت أن تعاشر عباساً، فتى أحلامها عندما كانت في حي العباسية (ابن العباسية الوطني) الذي يبحث هو الآخر عن حرية للوطن، ولكنها لم تتزوجه بل عاشرته حسب طريقتها في التفكير الحر.

والعنصر الغالب في هذه الرواية هو الموقف الفكري للكاتب تجاه الحرية الفردية، فإذا كانت الواقعية الاشتراكية تصور الصراع الاجتماعي حسب الرؤية الاشتراكية على أنه محكوم قدريا بصراع الطبقات، وكانت الرواية الواقعية النقدية تعمل على كشف العيوب الأخلاقية في المجتمع المتعفن الفاسد، فإن رواية الموقف الليبرالي تكشف عن الرؤى الذاتية للأفراد وتسبر أغوار الحرية الذاتية، وتكشف عن رؤية الكاتب حيال هذه الحرية أيضًا.

ويمكن موقف الكاتب هنا في الجملة التالية التي يقول فيها: "ليس هناك شيء يسمى الحرية، وأكثرنا حريةً هو عبد للمبادئ التي يؤمن بها وللغرض الذي يسعى إليه(١) " وقد صرح الكاتب بدوران الرواية كلها حول هذه الفكرة، يقول في مقدمة روايته: "**أريد أن تصلوا معي إلى الفكرة وإلى الحقيقة التي يرسمها أبطال** هذه القصص "فأبطال هذا النوع من القصص إذن وسيلة لا غاية، وبذلك فإنها تعد امتداداً لهذا التيار القصصي الذي عرف منذ الجاحظ ثم عند ابن سينا وابن طفيل الأندلسي في "حي بن يقظان" ثم طوره توفيق الحكيم من حيث اتخاذ القصة وسيلة للتعبير عن الفكرة، ومن ثم فإن بطلة قصة أنا حرة تشبه بطل قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل الأندلسي وتشبه شخصية روبنسن كروزو في كونها تُلقى في خضم الأحداث منذ الطفولة أو الشباب، ثم تحاول الشخصية بعد ذلك اكتشاف

---

(١) أنا حرة. ص ١٣

العالم من حولها وبناء تجربة إنسانية ذاتية مستقلة، ثم تصل في النهاية إلى الحقيقة التي تتفق مع فكرة الكاتب. ومع ذلك فإن التقنيات التي قامت عليها الرواية تعد تطويرا وامتدادا لما بدأه توفيق الحكيم في روايتي "عودة الروح" و"يوميات نائب في الأرياف"

فالفكرة أو الحقيقة هي الغاية التي تبحث عنها أمينة في رواية أنا حرة وهي الحرية، والفكرة أو الحقيقة – أيضًا – هي الغاية التي يبحث عنها حي بن يقظان وهي الألوهية، وتبدأ أمينة بداية غير طبيعية فهي تعيش بغير أب أو أم رغم وجودهما في الحياة، كذلك يعيش حي بن يقظان في جزيرة منعزلة بلا أم أو أب رغم وجودهما حسب أحد الآراء، ورواية "أنا حرة" سلسلة من المغامرات التي تنتهي كل واحدة منها بعبارة تفيد أنها لم تصل بعد إلى الحرية وأنها تطلب المزيد، مثل قولها: "ولكن هل هذه هي الحرية؟" أو "تأكدت مرة ثانية أنها ليست حرة". وحي بن يقظان مجموعة من المغامرات أيضًا بعد كل واحدة منها يكتشف أنه مازال بحاجة إلى مزيد من المعرفة، وفي الحلقة التي قبل الأخيرة تدرك أمينة بتجربتها أن ليس هناك شيء يسمى الحرية المطلقة، يقول عنها الكاتب في هذه المرحلة: "ورغم ذلك لم تكتمل لها السعادة، كانت تحس أن هناك شيئاً ينقصها، شيئاً كالفراغ يحيط بها من كل جانب: فراغ كبير" كذلك أدرك حي بن يقظان فيما قبل النهاية بتجربته وجود الله تعالى، وفي الحلقة النهائية تلتقي أمينة بعباس الذي يناقشها عن حرية المرأة بأفكار جاهزة كان قد قرأها وكتبها وضرب لها أمثالاً تؤيد صدق فلسفته التي تلتقي بما وصلت إليه أمينة وحدها ورغم موافقتها له وإيمانها بما يقول إلا أنها لم تتزوجه لأن عباساً أراد ذلك. وحي بن يقظان في الحلقة الأخيرة يلتقي "بأبسال" الذي يلقنه الشريعة المنزلة في الكتب وفي أقوال الأنبياء والتابعين، والتي توافق

فكرة الإيمان الظاهري عند حي بن يقظان ويذهب به إلى الجزيرة التي يعيش فيها الناس، ولكن حي لا يستطيع – رغم موافقته لمبدأ الجماعة في الظاهر – إلا أن يعيش حسب منهجه في الإيمان وصحب صديقه أبسال وعادا إلى جزيرتهما ليواصلا الطريق الذي بدأه حي بن يقظان.

صاغ إحسان عبد القدوس في رواية "أنا حرة" فكرته – إذن – مستخدماً تقنيات سردية مثل التي اتبعها ابن طفيل في البحث عن الحقيقة، وإن كان إحسان عبد القدوس قد أفاد من تقنيات الرواية الأوربية الحديثة في طريقه استخدام الشخصيات والزمان والحبكة والبناء والنهاية، مع مراعاة الفارق الزمني بين القصتين، والذي أتاح "لأنا حرة" أن تفيد من المذاهب الفنية والعلمية الحديثة، مما جعلها أكثر واقعية وأكثر ترابطاً وتعقيداً وأكثر وأمهر حيلاً في الإقناع والتشويق وأسلوب العرض.

لم يجعل إحسان عبد القدوس أمينة تولد ولادة أسطورية كولادة حي بن يقظان بل جعلها تولد كما يولد الناس ولكنها لم تنشأ كما ينشأ الناس فقد كانت ولادتها كما يقول عنها الكاتب: "كانت تعتقد أن زواج أبيها " بأمها وإنجابه لها ليس سوى خطأ غير مقصود" ولم يكن أبوها رجلاً سوياً يقول عنه: "كان أبوها قد طلق أمها قبل أن تولد ولم يكن هناك سبب واضح للطلاق إلا أن أباها لا يستطيع أن يكون زوجاً مسئولاً عن بيت وامرأة وأولاد" ولم تعش في بيت أبيها أو أمها كما يعيش الأطفال بل عاشت في بيت عمتها، ولم تكن عمتها هذه ولا زوجها ولا ابنهما الأكبر أسوياء، فقد كانت العمة مادية تحب السيطرة والقسوة والفخر والكذب وكان الزوج عصبي المزاج، وكان الابن مفرطاً في حب الموسيقا وفي الغباء والجبن، ولم تتلق الصبية تربية سوية، ولم تعش طفولة سوية، فقد كانت وهي طفلة دائمة

الصراخ، يقول عنها الراوي: "وكأنما كانت الطفلة تستمد حياتها من صراخها، وكأنما كان يكفي أن تتركها تصرخ لتعيش " وكانت عمتها تسقيها مغلي الخشخاش ممزوجاً باللبن حتى تكف عن البكاء، ثم كانت بعد ذلك تضربها حتى يرتسم الرعب في عينيها الصغيرتين البريئتين فتكف عن الصراخ مبهورة الأنفاس، وأحياناً ترسل بها لتنام مع الخادمة في غرفة الغسيل فوق السطح وأحياناً كانت تحبسها الساعات الطوال منفردة في إحدى حجرات البيت فتظل تصرخ وتصرخ حتى تسكت إعياء من طول ما صرخت" وعندما بلغت الطفلة العاشرة وكانت في منزل مجاور هجم عليها رجل في الثلاثين من عمره " وهذا الحادث قتل فيها ما يمكن أن يثور من رغبة إلى رجل، أصبحت تكره جميع الرجال إذا ما أرادوها كامرأة " ثم ظلت كلما تذكرته أصابتها قشعريرة كأنها تشمئز من نفسها، بل إنها تستطيع. . . . – كلما تذكرت – أن تشم رائحة الأنفاس الكريهة فتكاد تصاب بالغثيان".

نشأت البطلة إذن نشأة غير طبيعية ومريضة نفسياً وتربوياً، نشأة تشبه نشأة كامل رؤبة لاظ في رواية السراب لنجيب محفوظ، وتشبه نشأة البطل المقهور في رواية أيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم، لكن الكاتب هنا لا يريد رصد التأثيرات النفسية على حياة الشخصية كما فعل نجيب محفوظ في رواية السراب، ولا يريد رصد التأثيرات الاجتماعية الطبقية كما أراد إبراهيم عبد الحليم، وإنما أراد إحسان عبد القدوس الكشف عن حقيقة الحرية الفردية عندما تصل إلى نهايتها، عندما تصل إلى مشارف العدمية والغثيان الوجودي، وهذه النشأة التي عاشتها البطلة في ذاتها لا تقلل من واقعية القصة، ولكنها تدل على أن الكاتب لا يريد رسم صورة للمجتمع في تفاعله كما تفعل الروايات الواقعية الوصفية؛ لأن نهاية القصة تدل على

أنه لا يريد ذلك بل يريد إظهار الحقيقة / الفكرة فحسب في قوله: "وقد جلبت لي هذه القصص من المتاعب قدر ما جلبته لي كتاباتي في المواضيع السياسية والوطنية. . . وكان يمكنني أن أتجنب كل هذه المتاعب وكل هذا الجدل لو أني رفعت بضعة سطور من كل قصة، ولو أني عدلت — مثلاً تعديلاً طفيفاً في نهاية قصة "أنا حرة" ولكني رفضت أن ينزع سطر واحد برضائي، وصممت على أن تبقى "أنا حرة" حرة في اختيار نهايتها، إني لا أستطيع أن أشوه الحقيقة، وهذه القصص تصور الحقيقة، حقيقة الإنسان".

وفي الوقت الذي يكون فيه كل جزء من السرد معبرا عن خطوة من خطوات الفكرة التي يريد إثباتها فإن الكاتب يربط كل حدث بأسبابه التربوية والنفسية مما يجعل الرواية رغم تسخيرها للتعبير عن الفكرة رواية ذات أسس واقعية، فقد كان الفعل الأول لأمينة هو قرارها بأن تهرب من البيت، هذا الفعل يحلله الكاتب بكل العوامل التربوية التي نشأت عليها أمينة، فقد ترك حرمانها من حنان الأبوة والأمومة أثره النفسي فيها يقول: "شعورها أنها لا تعيش بين أبيها وأمها كان يترك في صدرها جرحاً عميقاً صامتاً ينزف باستمرار، ولم تكن تحس في طفولتها بهذا الجرح وبهذا النزيف كل ما كانت تحس به أنها تكره أن تكون في هذا البيت وتكره أن تخضع لعمتها أو زوج عمتها حتى أولاد عمتها لم تكن ترتاح إلى اللعب معهم كما ترتاح إلى اللعب مع بقيَة الأطفال". كما أدت الظروف التي نشأت فيها إلى انحراف في تفكيرها وفي نفسها جعلها تصاب بمرض يسمى الحرية، فهي تشعر بأنها مضطهدة دائماً، وكل حادثة أو تطور يحدث لها تشعر بأن القضبان تضيق من حولها، وكل رد من المجتمع يصدر عن تصرفاتها المنحرفة تتلقاه برد صادر ومعبر عن انحرافها أيضًا فهي تقابل ثورة عمتها وزوجها بالبرود وعدم المبالاة وتماديها في طلب الحرية.

والزمان في "أنا حرة" يتحرك بأمينة فتدخل المدرسة الثانوية وتتفتح أنوثتها وتلازمها الصفات المنحرفة التي تكونت بسبب تربيتها السيئة وتلح عليها فكرة الهرب من القضبان الموهومة حيث إدمان فكرة الحرية، فتهرب من المدرسة إلى شارع فؤاد ثم تشعر بالملل فتذهب إلى بيت (ماري) الخياطة اليهودية بحي الظاهر، وتجد في ابنتها "فورتينية وابنها" وإيلي "خير معين لها على التمادي في طلب الحرية" وكانت أمينة تعجب بالحياة التي تحياها "فورتينية" فهي حرة بلا حدود تخرج متى تشاء، وتعود متى تشاء، وتقابل هذا الشاب أو ذاك وتذهب هنا وهناك". ويمر الزمان وتتوالى مغامرات أمينة في طلبها المزيد من الحرية، فترفض الزواج لأن الزواج قيد، وتدخل الجامعة الأمريكية لأنها "سمعت من أصدقائها في حي الظاهر أن الجامعة الأمريكية تصون الحرية الشخصية من التقاليد الشرقية العتيقة، وتصونها من التعصب الديني" وتمر الأيام بأمينة وتتخرج في الجامعة الأمريكية وتعمل في إحدى الشركات الأمريكية طلباً للحرية أيضًا، وفي النهاية تتبين أن سعادتها لم تتحقق، وأنها بعد كل هذا الجهد لم تستطع الحصول على الحرية، وقررت العودة إلى السجن القديم فاتصلت "بعباس".

على أن وسيلة كشف الحقيقة في قصة ابن طفيل تختلف عن وسيلة كشفها عند إحسان عبد القدوس فهي في حي بن يقظان نامية متطورة، كل يوم يمر على حياة حي بن يقظان يزداد فيه (حي) معرفة وبالتالي يزداد اقتراباً من الحقيقة التي ظلت مجهولة، وكل مغامرة يقوم بها يزداد بها خبرة، سواءً أكانت هذه المغامرة قد أثمرت معرفة أم لم تثمر، وفي النهاية يصل إلى الحقيقة بعد عدد كبير من الخطوات الموصلة لها، فهي نتيجة التطور الذي ينمو في فكر فطري سوي. أما الحقيقة في "أنا حرة" فهي ثابتة غير متطورة، كانت أمينة تصل إليها بعد كل محاولة، ولكنها تبدأ في كل

مرة في محاولة أو مغامرة أخرى مشابهة، ثم تصل إلى النتيجة نفسها، وهي لا تستفيد من توالي هذه المغامرات لأن فكرها مريض غير سوي، ففي كل مرة تصل فيها إلى النتيجة تعتقد أنها ما تزال في حاجة إلى مزيد من الحرية، حتى بعد إدراكها أنه ليست هناك حرية فإنها لم تتزوج من "عباس" فكل حلقة من حلقات حي بن يقظان تقع أمام الأخرى، أما كل حلقة من حلقات أنا حرة فتقع فوق الأخرى، ولا تفيد إلا مبالغة أمينة وتماديها المرضي في الصفة المنحرفة فقط، حتى إذا بلغت الحلقة الأخيرة التي بلغت فيها الدرجة القصوى من التحرر وجدت نفسها في أول حلقة من حلقات الإحساس بالعبودية. فحبكة "أنا حرة" دائرية تشبه حبكات رواية الشخصية أما حبكة حي بن يقظان فطولية نامية.

ويختم الكاتب روايته بما يعضد الفكرة الأساسية التي جعل الرواية مسخرة لخدمتها، فبعد أن تعرف عباس على طريقة أمينة في البحث عن الحرية الشخصية وتعرفها هي على طريقته في البحث عن الحرية الوطنية عاشا معاً على طريقة أمينة، إذ ظلا أصدقاء ولم يتزوجا رغم أن عباساً استطاع أن يقنع أمينة بفكرته واستطاع أن يفهمها حقيقة الحرية، وقد أتاحت هذه النهاية لكاتب "أنا حرة" أن يعرض الفكرة الأساسية التي جعل القصة كلها وسيلة لها - بأسلوب مباشر على ألسنة الشخصيات، ويقلبها من كل وجوهها.

إن النموذج الذي اختاره إحسان عبد القدوس،وهو شخصية أمينة،شخصية غير سوية لاتمثل النوع الإنساني المتكامل لأن"أمينة" شخصية منحرفة "شاذة" لا تمثل سوى حالات نادرة، ومن ثم فإنها أقرب إلى التمثيل الرمزي للفكرة منها للتمثيل التشكيلي للواقع، وقد أدى حرص الكاتب على تمثيل الفكرة إلى كثير من التصرفات المفتعلة " فأمينة عندما تقرر الهرب من منزل عمتها تصرف النظر عن

الذهاب إلى بيت أبيها من غير سبب معقول، فهي تحبه وهو يرحب بها، وليس هناك عائق واقعي يحول دون ذهابها إلى بيت أبيها، وكذلك استمرار أمينة على صفة واحدة لم تتطور منذ كانت طفلة حتى نهاية القصة، ولا تتخذ سوى صور متشابهة من السلوك، أمر يخدم الفكرة أكثر من خدمته لبناء الشخصية الواقعية النامية المتطورة، ورغم كل ذلك فإن معرفة كاتب أنا حرة بأصول تربوية ونفسية وفنية حديثة قرّبت قصته من الواقعية.

بالإضافة إلى ذلك فإن إحسان عبد القدوس أراد أن يدل بمعارفه الاجتماعية ومعرفته بعادات المجتمع المصري وتقاليده، ففي "أنا حرة" كثير من التقارير الاجتماعية عن عادات المجتمع المصري وتقاليده لا يستدعيها البناء الواقعي للقصة وذلك مثل الحديث الطويل الذي خصصه الكاتب لأعياد اليهود وسبب تسمياتها وكيفية احتفالهم بها، حتى إن الفقرات ص ٧٢، ٧٣ تعد مقالة مختصة بأعياد اليهود. أو أحاديثه عن المعارك التي كانت تدور بين حي الظاهر وحي الحسينية أو عن عادات الأسر في حي العباسية، والدور الاجتماعي الذي كان يلعبه اليهود في الحياة المصرية، وكذلك دور الجامعة الأمريكية في القاهرة، ومثل حديثه عن الثورة والوطنية، كل هذه اللوحات التي يرسمها الكاتب خلف الأحداث الرئيسية تكشف اهتمامات الكاتب ومعارفه.

والأسلوب الذي اعتمد عليه إحسان عبد القدوس في رواية "أنا حرة" يقوم على الحكي وعلى التقارير والتحقيقات الصحفية، يقول الكاتب عنه في مقدمته:- "فإني عندما أقرأها ألمح فيها شخصيتي الصحفية، إنها – كمعظم القصص التي سبقتها – مكتوبة بأسلوب الماضي وتكاد تكون تحقيقاً صحفياً أكثر منها قصة أدبية".

فالقصة تبدأ بأفعال صادرة من الشخصية الرئيسة "أمينة" محكية بأسلوب الماضي الذي تتقدم كل فقرة فيه الفعل "كانت" "كانت تقف. . وكانت ترتدي ثوب المدرسة. . . وكانت أحياناً ترفع حقيبتها. . . وكانت في وقفتها ترقب طلبة المدرسة" والوصف فيها كما ذكر كاتبها يشبه التحقيقات الصحفية في تتبع جزئيات الحركات حسب وجهة نظر الكاتب، وبعبارات لا تدل على الخصوصيات الموضوعية، وإنما تعتمد على الإثارة الانفعالية المعتمدة على المجاز أو الاستعارة أو التشبيه أو المبالغة، مثل قوله عنها: "سمراء ملتهبة الوجنتين ملتهبة الشفتين، احتارت معها عيناها لا تدريان أين تستقران، واحتار معها قوامها الناضج على أي الأوضاع يرتكز" و "صدرها البكر الذي تجمع فيه شبابها فبرز في استدارتين مقدستين كأنهما شارتا معبد يبدو بعيداً في الأفق يلهث الناس في السعي إليه فلا يحلقون به، وتمتد نحوه أذرع البشر مبتهلة فلا تصل إلى شيء منه" "وكانت في وقفتها ترقب طلبة مدرسة فؤاد الأول الثانوية وهم يمرون من تحت شرفتها، كأنهم موكب العبيد يقدم فريضة الخشوع للملكة، وكل منهم يحاول أن يرفع عينيه إليها ثم ردهما عنها بسرعة وكان قد غشيهما ضوء ساطع لا قبل لهما باحتماله" وقد يقف الراوي أمام حركة من حركات الشخصية موقف الصحفي الذي يبحث عن العلة ولكنه لا يصرح بها، وذلك مثل قوله عن أمينة " دخلت أمينة الجامعة الأمريكية ولا تدري لماذا اختارت هذه الجامعة، ربما لأنها كرهت أن تضمها مع فتيان حي العباسية جامعة واحدة وهم جميعاً قد التحقوا بجامعة القاهرة، وربما لأنها لم تطمع في أن تكون موظفة بالحكومة. . . وربما لأنها كانت تطلب مزيداً من الحرية" ويقول عن إقبال أمينة على تقبيل جلال رغم عدم إحساسها بالنشوة معه: "وربما كان لإقبالها على هذه القبلات معنى آخر، وربما شعرت بها أنها حرة وأنها تحررت.

. . . . وربما أرادت بهذه القبلات أن ترضي غرورها الغريزي. . . . أو ربما دلتها غريزتها كأنثى أنها لكي تحتفظ بصداقة جلال طوال هذه السنوات كان يجب أن ترضي فيه مظهراً من مظاهر رجولته".

على أن هذا الحكي وهذه التقارير يصوغها الكاتب بلغة عربية تتخللها الألفاظ العامية والأخطاء اللغوية فاستعماله كلمة "نتش" و "نتاش" بمعنى "كذب" و "كذاب" استعمال عامي لأن النتش في اللغة "عيب الرجل سراً وليس الكذب وكذلك استعمال كلمة "الطهي" على أنها من الفعل "طها" استعمال عامي واستعمالها العربي "الطهو"

وهناك ألوان أخرى من التقارير تختلف عن التقارير السابقة في أنها لا تتعلق بالأفعال الصادرة من الشخصيات وأنها مجرد تقارير نفسية تعتمد على معارف علم النفس في وصف ما يدور في نفسها وفي تفسير الأفعال والحالات الصادرة عنها وهناك تقارير عن الحالة وليس عن الأفعال، ولذلك فهي تعبيرات عن أحداث غير موضوعة في إطار زمني محدد، فمن التقارير التي تصف المحتوى النفسي الباطني لأمينة قوله عنها "وهي تتقبل هذه المحاولات بابتسامة متكبرة راضية فهي تعلم أن كل هذا المجهود الذي يبذله الطلبة إنما يبذلونه لها، بل إنها تعلم أن شارع الجزوري ليس أقرب الطرق إلى مدرسة فؤاد الأول وأنهم إنما يمرون من أجلها، وتعلم أكثر من ذلك أنها أكثر بنات الحي فتنة، وأنها حلم شبابه ومطمع رجاله. . . . الخ".

ومثل قوله عنها "وكانت تخاف كثيراً من هذه المحكمة التي تنتصب لها كل مساء فإذا ما وضعت رأسها لتنام سمعت صوتاً ينبعث من صدرها كأنه صوت "حاجب" الضمير يصيح "محكمة" ويبدأ بعدها الحساب، فإذا كانت صفحة

يومها بيضاء نامت نوم العافية والهناء وإذا كان هناك ما يشوب يومها أرقت وتقلبت في فراشها كأن يداً مجهولة قاسية تشويها على جمر النار وتحرص على أن تحرق كل قطعة من بدنها، وقد حكمت المحكمة عليها في هذه الليلة بالعذاب".

أما التقارير غير الموضوعة في إطار زمني محدد بل هي مجرد تعبير عن حالات فمثل قوله: "وكانت تدعى دائماً إلى حفلات "الزار" التي يقيمها ذوات الحي" وكانت كل بنات الحي يعزفن على البيانو ويغنين ويرقصن فقد كانت هذه الفنون من لوازم تربية الفتيات " فهذه العبارات رغم استخدامها للفعل الماضي إلا أنها لا تدل على مضي الحدث وإنما تدل على العادة أو الحقيقة الموضوعة في أي زمن. والكاتب يعتمد على هذه التقارير بالإضافة إلى التقارير الوصفية في التشويق فهو يتناول لهذا الهدف موضوعات جنسية أو قريبة منها.

أما الحوار في "أنا حرة" فله قصة يرويها الكاتب قائلاً: "كان في " أنا حرة" شيء آخر، شيء غريب فقد لاحظت أن الحوار في بعض فصول القصة مكتوب باللغة العامية، العامية جداً، وفصول أخرى مكتوبة باللغة العربية الفصحى، الفصحى جداً. كيف حدث هذا وتذكرت، لقد قرأت أثناء كتابتي للقصة قصة عراقية باللغة العامة ولم أفهم منها شيئاً وخُيل إلي أن قراء العراق لن يفهموا من قصتي شيئاً إذا كتبت حوارها باللغة المصرية العامية واقتنعت بأن الحل الوحيد هو أن يكتب الحوار دائماً باللغة الفصحى وكنت قد نشرت فعلاً بعض فصول "أنا حرة" مسلسلة في "روزاليوسف" وكانت الفصول التي نشرت، حوارها كله بالعامية، ولكن هذه العقبة لم تزعزع من إيماني الجديد فأكملت بقية الحوار باللغة الفصحى".

ثم يقول: "وقد حاولت بعد أن انتهيت من "أنا حرة" أن أكتب حوار قصصي

الطويلة باللغة الفصحى ولم أستطع لا لعجزي ولكن لأن القصة الطويلة تحتاج إلى (جو) أكثر من القصة القصيرة، و "جو" القصة الطويلة لا يمكن أن يحس به القارئ والكاتب إلا إذا دار الحوار بلهجة أبطال القصة، أني كتبت قصصاً كثيراً حوارها بالفصحى ولازلت أكتب كل قصصي القصيرة بالفصحى ولكن القصة الطويلة لا يمكن إنها تبدو مفتعلة وسقيمة إذا كتب حوارها بالفصحى على لسان أبطال لا يتكلمون في حياتهم بالفصحى، ووضعت لنفسي منهجاً في كتابة الحوار: القصة الطويلة بالعامية، القصة القصيرة بقدر حاجتها إلى تصوير "جو" القصة.

هذا التصريح من الكاتب يدل على الأساس الفني الذي قام عليه الحوار في قصته، فهو يرى أنه لكي يشعر القارئ بجو "القصة" لابد أن يكون الحوار باللغة التي يتكلمها الأشخاص في الحياة وهذا منهج تسجيلي في التعبير، وهو يختلف عن المنهج التصويري الفني الذي يرى أنه يمكن أن يعبر عن قوم يتكلمون لغة ما بلغة أخرى، وقد قص القرآن الكريم باللغة العربية الفصحى أحاديث أقوام لم يتكلموا بالعربية بل حكى بالعربية لغة الكائنات التي لا تنطق فقال: "قالت نملة" دون اللجوء إلى معرفة لغتها أو شكل حديثها.

على أننا نجد الكاتب لايعتمد على الحوار في أول الرواية لأن أكثر اعتماد الكاتب في ذلك كان على التقارير والوصف، وكانت وظيفة الحوار في هذا الجزء لا تتعدى الكشف عن أحوال الشخصيات أما في النصف الثاني من الرواية فقد كانت وظيفة الحوار مناقشة الفكرة الرئيسية ولذلك اعتمد عليه أكثر من اعتماده على الوصف والحكي والتقارير.

ثالثا: تقنيات الرواية الوصفية التحليلية

١- شجرة البؤس "طه حسين"

تقع هذه الرواية في ١٨٨ صفحة من الحجم المتوسط، وتتناول حياة أسرة من أسر الطبقة المتوسطة من التجار المصريين في القاهرة وفي مدينة بأحد الأقاليم المجاورة للقاهرة خلال ثلاثة أجيال، بل تتناول تاريخ ثلاثة أجيال في مصر عامة في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن العشرين، يقول طه حسين في مقدمة الرواية "هذه صورة للحياة في إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضي وأول هذا القرن[١]"، فهي رغم انتمائها في منهجها للروايات الاجتماعية ضخمة الحجم والمسماه برواية الأجيال أمثال " في قافلة الزمان " وثلاثية نجيب محفوظ حيث تتناول كل واحدة منها أسرة أحد التجار من الطبقة الوسطى خلال ثلاثة أجيال – إلا أن شجرة البؤس صغيرة الحجم، وقد صرح طه حسين في هذه المقدمة السابقة بالمنهج الفني الذي اتبعه وأجمله في أن روايته (صورة للحياة)، وهو يشرح مفهومه عن هذه الصورة داخل الرواية بقوله:

"ومن الحماقة الحمقاء والجهالة الجهلاء أن يحاول محاول إحصاء الأيام والليالي وهي تتابع ويقفو بعضها إثر بعض، لا يدري أحد متى ابتدأت، ولا يعلم أحد متى تنتهي، وأشد من ذلك حمقاً وأعظم من ذلك جهلاً أن يحاول محاول إحصاء الحوادث التي تقع في هذه الأيام المتتابعة والليالي المتناصية، فليس إلى إحصاء هذه الحوادث من سبيل حين تحدث لفرد واحد، فكيف بها حين تحدث

(١) شجرة البؤس ص ٥ .

لأسرة كبيرة أو صغيرة، وكيف بها حين تحدث لمدينة من المدن أو إقليم من الأقاليم أو جيل من أجيال الناس! فهي متنوعة كثيرة التنوع مختلفة عظمية الاختلاف، يعظم بعضها ويجل خطره حتى يصبح له في حياة الفرد والجماعة أبعد الأثر، ويهون بعضها ويدق شأنه حتى لا يحفل به حافل ولا يتلفت إليه ملتفت، وهو مع ذلك خيط مهما يكن دقيقاً هين الشأن فله مكانه ذو الخطر في هذا النسيج الذي ينسجه مر الأيام وكر الليالي والذي نسميه الحياة. . . .

فالخير أن نطوي من ذلك كله ما يجب أن يطوى، وألا تقف من ذلك كله إلا عندما يستحق أن نقف عنده ونفكر فيه، ونحن مع ذلك لا نحسن تمييز اليوم ذي الخطر من اليوم الذي لا خطر فيه، ولا التفريق بين الحادثة ذات الأثر البعيد والحادثة التي ليس لها أثر قريب أو بعيد، وإنما نحن نقدر الأيام والحوادث كما نستطيع وكما يصور لنا العقل والخيال، فأما تقديرها كما ينبغي أن تقدر وتصويرها كما ينبغي أن تصور فذلك شيء أكاد أعتقد أنه أبعد منالاً من أن يبلغه طمع الطامعين وطموح الطامحين، والشيء الذي أستطيع أن أقرره وأنا صادق عند نفسي سواء أصدقني القارئ أم لم يصدقني هو أني تتبعت حياة هذه الأسرة من قرب وفي كثير من العناية والدقة، فرأيت كثيراً من الأحداث التي عرضت لها والخطوب التي ألمت بها خليقاً أن تكتب فيه القصص وتنشأ فيه الكتب وتؤلف فيه الأسفار الطوال — وأكبر الظن أن هذا ليس مقصوراً على هذه الأسرة، وإنما هو شأن كثير من الأسر المصرية في هذا العصر الخطير من حياة مصر حين أخذ القرن الماضي ينتهي وأخذ القرن الحاضر يتبدئ، وأخذت الحياة المصرية تنتقل من طورها القديم إلى طورها الجديد في عنف هنا وفي رفق هناك.

في هذا الطور من أطوار الحياة المصرية اختلفت على أسر المدن والأقاليم

خطوب، لم يكد يحفل بها أحد ولا يلتفت إليها إنسان، وهي مع ذلك قد خلقت مصر خلقاً جديداً وبدلتها من خمولها القديم نباهة، ومن جمودها القديم نشاطاً، وما من شك في أن الذي أقصه من أنباء هذه الأسرة – أسرة خالد – يمكن أن يُقص مثله من أنباء أسر أخرى كانت تتصل بها صلة الجوار أو صلة المشاركة في العمل وفيما كان العمل يترك في حياتها من آثار، وأنا مع ذلك لا أقص من أنباء هذه الأسرة إلا أقلها وأيسرها، فقد كثر أبناؤها وبناتها واختلفت بهم وبهن نوب الأيام وذهب كل واحد منهم مذهبه في الحياة، كما دفعت كل واحدة منهن إلى طريقها التي رسمت لها من قبل، لم ترسمها لنفسها ولم يرسمها لها أبوها وإنما رسمها لها القضاء الذي ليس للإنسان عليه سلطان[1]" في هذه الوثيقة النظرية التي ضمنها طه حسين روايته يقرر عدداً من الأمور:

أولها: أنه يعيب غلو الذين يدعون أنهم يحصون كل شيء عن الحياة الاجتماعية في الرواية لعدم إمكان ذلك في الواقع لكثرته وتشعبه ودقته.

ثانيها: في هذه الحال يجب اللجوء إلى الاختيار فنذكر ما يستحق الذكر ونهمل مالا يستحق، ولكن ذلك عنده صعب، لأنه يرى صعوبة التمييز بين الأحداث المهمة والأحداث غير المهمة فلم يكن هناك حينئذ غير العقل والخيال، فبقدر ما يستطيع العقل أن ينتقي والخيال أن يرصد تكون الصورة الممكنة.

ثالثها: أنه يأسف لعدم قدرته على تصوير الحوادث وتقديرها كما ينبغي " أي يذكر كل شيء فيها " ثم نبه إلى أنه قد تحرى العناية في التتبع والدقة في الرصد ورغم ذلك أفلت منه الكثير.

رابعها: أن ما حدث لهذه الأسرة يمكن أنَ يحدث بل هو قد حدث بالفعل

---

(١) شجرة البؤس من ص ١٦٨ إلى ص ١٧٠ .

لكثير من الأسر المصرية في ذلك الحين.

خامسها: أن هذا الذي حدث للأسرة لم يكن لها يد فيه ولم يكن لأحد يد فيه أيضًا، بل هو القدر الذي لا راد له، والزمن الذي يشيب الصغير ويفني الكبير.

ولهذا فإن رواية شجرة البؤس تكاد تكون بلاحكاية - حسب المفهوم التقليدي - بل هي حياة ممتدة تتوالى فيه ثلاثة أجيال من أبناء الطبقة المتوسطة المصرية يعملون بالتجارة، ويتعبدون ويأكلون ويشربون ثم يموتون، مع مرور الزمان يولد أطفال ويشيب شباب، حركة دائمة تتراوح بين الميلاد والحياة والموت، بين الفقر والغنى، وبين السعادة والشقاء.

تبدأ الرواية بلقاء بين تاجرين أحدهما اسمه "أبو صالح" ويسكن القاهرة والآخر اسمه "أبو خالد" ويسكن إحدى مدن الإقليم، يتحاوران في أمر الزواج الفاشل الذي تم بناءً على إرادة شيخهما وشيخ الإقليم كله بين ابنة الأول (أبو صالح وبين الثاني(أبو خالد) ويتضح من حديثهما أن هذا الذي تم بأمر شيخ الطريقة الذي لا ترد كلمته زواج فاشل منذ بدايته.

ورغم فشل هذا الزواج فإنه يثمر بنتين، لأن خالدا لم يكتشف أن زوجه قبيحة إلا بعد ذلك الانجاب، ثم يطلق خالد زوجته ويتزوج ابنة الحاج مسعود، بإرادة الشيخ - أيضًا - وعلى يد ابنه إبراهيم بعد وفاة الشيخ الكبير.

وهنا ينتهي دور الجيل الأول، إذ يتوارى جيل أبي خالد وأبي صالح، ويبدأ الجيل الثاني في الظهور جيل خالد الذي يتبوأ مكان الصدارة، وينتقل خالد إلى دار الشيخ مسعود بعد نزاع مع والده، وتنجب الزوجة الجديدة أولاداً ذكوراً ويعين خالد في إحدى الوظائف ويكبر الأولاد.

ثم يتوارى جيل خالد وينشأ جيل ثالث، وتنتقل الأسرة إلى مكان ثالث في

مدينة قريبة ويتزوج أولاد خالد وتكون لهم الصدارة. خلال هذه الرحلة التي ينتقل فيها القص عبر الأجيال الثلاثة وفي الأماكن الثلاثة يلقى الكاتب الضوء على أهل الإقليم جميعاً بل على الحياة المصرية في ذلك الحين.

يحكي طه حسين في هذه الرواية قصة التحول في الزمان بين الأجيال الثلاثة، ومن خلال النظر في الرواية يتبين مدى إدراك طه حسين لمنهجه الفني. متمثلاً في صدق المقولة النظرية السابقة، وفي أن هذه الرواية تعد تطورا تقنيا في الأسلوب وفي التقنيات السردية.

فالأسلوب الذي تناول به طه حسين أحداث الرواية متنوع الاتجاهات فمنه الأسلوب الشعري البياني الذي مر الحديث عنه في دعاء الكروان وذلك مثل قوله: "والتقى الرجلان حين نشرت الشمس رداءها الرقيق الرقراق على الأرض وألبست منه المدينة حللاً رائعة مشرقة[1]" "أو قوله" استلقت على وسادتها فنامت إحدى عينيها وظلت الأخرى مستيقظة لحراسة سيدتها من هذا الطائف المزعج[2]" أو الأسلوب الشعري ذي المقاطع الموزونة والمعاني والصور المكررة مثل قوله عن أبي خالد "فهو يلوم نفسه لوماً عنيفاً، ويجتهد في العبادة اجتهاداً شديداً، وينفق في غرفة أم خالد ليلة قائمة هائمة يذكر الله جاهراً بتلاوة القرآن قد طرد عنها الشيطان طرداً ورد عنها النوم رداً[3]".

هذا الأسلوب الذي يتناول الأحداث والأشياء والشخصيات جعلها تبدو كأنها في الخيال لا في الواقع، وكأن الشخصيات ترقص ولا تمشي ولا تتحرك كما

---

(١) شجرة البؤس. ص ١٤

(٢) المرجع. ص ١٢٦

(٣) الرواية. ص ٩٧

يتحرك الناس في الحياة، تتحاور كأنها تغني، يقول من الحوار الذي يدور بين أبي صالح وأبي خالد: "**ويحك أبا خالد أخشى أن نكون قد ظلمنا أنفسنا وأرهقنا هذا** الفتى من أمره عسراً. . . . . **وماذاك أبا صالح؟**

- قال أبو صالح: **إني لم أر ابنتي قط منذ كان هذا الزواج إلا رحمت الفتى وأشفقت عليه فما رأيت امرأة أقبح من ابنتي شكلاً ولا أبشع منها منظراً ولا أقل منها دعاءً للرجال**[1] "

يستغرق هذا الأسلوب أكثر الرواية فهو الأسلوب المفضل لدى طه حسين.

ومنه الحديث المباشر من الكاتب إلى القارئ بأسلوب تقريري جاف يدلي إليه ببعض التنبيهات عن منهجه في القص، مثل الفقرات السابقة، أو يرشده إلى شيء مثل قوله مخاطباً القارئ: "**وأظنك في حاجة قبل أن يتقدم هذا الحديث إلى أن تعرف شيئاً من أمر هذين الرجلين اللذين كانا يتناجيان**[2] "أو قوله" **أما خالد فقد كدنا نشغل عنه بحديث أبيه**[3] "أو قوله" **فلندع هؤلاء الآخرين لحوادث الأيام ونوب الدهر تصنع بهم ما تصنع بالناس جميعاً، ولنقم مع هذه الأسرة الناشئة التي أخذت تنمو في سرعة، فقد نجد في الإقامة معها ما يكفي لإتمام هذا الحديث**".

وقد يخاطب الراوي القارئ مباشرة ليبين له الحقيقة بعد أن تناولها بأسلوب القص مصدراً عبارته بكلمة تدل على ذلك مثل قوله: "**والحق أن زوجها منذ ذلك اليوم قد تحول تحولاً منكرا**. . . . الخ "أو قوله: "**والواقع أن خالدا كان يبذل أكثر**

---

(١) شجرة البؤس ص ٨ .

(٢) الرواية. ص ٨

(٣) الرواية. ص ٥٧

ما يستطيع أن يبذله فقد كان يؤدي إلى أبيه آخر الشهر أكثر راتبه. . . . ألخ[1] "أو قوله " ولست أدري أتحدثت في ذلك أم لم تجد إلى الحديث فيه سبيلاً ولكن الشيء المحقق هو أن الليل جعل يخيف نفيسه أشد الخوف"[2].

وقد يرتفع صوت الراوي ليعظ أو ليتفلسف، مثل قوله: "على أن للشيطان في قلب كل إنسان مكاناً يصغر ويكبر ويتسع ويضيق بمقدار حظه من الخير وتصيبه من رضا الله وبره به وبمقدار اجتهاده في الدين وحرصه على التقوى وإيثاره للخير والمعروف ولكن هذا المكان موجود دائماً في قلوب الناس يبتلون به فيما يأتون من الأمر وما يدعون[3] "أو قوله " وفي الإنسان خصال بغيضة لم تستطع الحضارة تهذيبها، بل ليس أحد يدري أخلقت معه فعجزت الحضارة عن إصلاحها أم خلق الإنسان مبرأ منها ثم أكسبته الحضارة إياها بما فرضت عليه من ظروف مرتبكة مشتبكة وبما امتحنته به من خطوب. . . . . الخ[4]".

والراوي يعلق على الأحداث ويفسرها حسب رؤية الكاتب لها حيث يربطها بأحداث تاريخية واجتماعية مرت على المجتمع المصري بقصد التأريخ وحده حيناً وبهدف النقد حيناً آخر، يقول عن أبي خالد: كاشفا عن سوء المعاملة التي كان الفلاح المصري يلقاها من الإقطاع ومن الحكومات المستبدة:" ثم رأى أبوه سلام ذات يوم أن أهل القرى يستكرهون على امتلاك الأرض واستثمارها، وكان أبغض شيء إليه أن يكون صاحب أرض وزراعة، يتعرض لما يتعرض له الفلاحون من

---

(١) الرواية ص ٣٠ .

(٢) الرواية ص ١١٠ .

(٣) شجرة البؤس ص ٣٦ .

(٤) الرواية. ص ١٨٣

الظلم والعنف، ومن القسوة والشدة، ومن هذه السياط التي كانت تأكل أجسامهم حين يقصرون مع سادتهم أو مع الحكومة، أو حين يتهمهم سادتهم وتتهمهم الحكومة ظلماً بالتقصير[1]" أو قوله منتقدا سوء الإدارة وتفشي الرشوة بين موظفي الحكومة: " ولم تبخل الظروف عليه بصديق السوء الذي يحرضه على ابنه خالد ويغريه به ويسأله: كيف تشكو الضيق وتتعرض للحرج وخالد موظف يتقاضى أربعة جنيهات في كل شهر غير ما يمكن أن يصل إلى يده من ذوي الحاجات؟! فلا تصدق أن موظفاً يكتفي براتبه الذي يقبضه في كل شهر ويقضي للناس حاجاتهم دون أن يأخذ على ذلك أجراً[2] " وقد يكون ربط الراوي عالم القصة بالتاريخ والأحوال عن طريق التقارير التاريخية المباشرة وليس عن طريق الإشارة واللمز، مثل قوله: "فأما أبو صالح فقد كان رجلاً من أهل القاهرة من هذه الطبقة المتوسطة التي أخذ شأنها يظهر شيئاً فشيئاً في أواسط القرن الماضي حيث رُدّ إلى المصريين شئ من حرية، وحين أتاحت لهم النهضة المادية شيئاً من سعة العيش[3]".

ولم يقتصر دور الراوي على هذه الأساليب بل هو الذي يحكي الأحداث من وجهة نظر الكاتب، مثل قوله " وقد ارتحل عبد الرحمن في بعض شأنه التجاري إلى مدينة من مدن الأقاليم بعيدة عن القاهرة بعداً شديداً في ذلك الوقت الذي لم تكن فيه القطر ولا السيارات، والذي كان يرتحل الناس فيه على ظهور الدواب أو على

---

(١) الرواية. ص ١٢

(٢) الرواية. ص ١١٠

(٣) شجرة البؤس. ص ٨

ظهور السفن التي تشق بهم النيل مصعدة حيناً وهابطة حيناً آخر[1] "أو يلخص الأحداث تلخيصاً تاريخياً مثل قوله " ثم امتحنت الأسرة بفقد ابنيها جميعاً في خطوب لا أعرض لها الآن فأصبحت الفتاة وحدها مركزاً لكل ما كان الأبوان يملكان من حب وبر[2] " وقد أدى تغلب ذلك الدور الذي يقوم به الراوي على أسلوب الرواية كله إلى شيوع المبالغة في الوصف، فهو يصف وجه سميحة بأنه "أجمل وجه خلقه الله" ويصف وجه أختها "جلنار" بأنه "أقبح وجه خلقه الله[3]" ويصف خالداً بأنه بائس[4]، وأدى أيضًا إلى الاستطراد في الوصف دون أي داع فني[5].

ولم يقتصر دور الراوي على تحكمه في الحكي والوصف والتعليق والتقارير التاريخية والوعظية والفلسفية بل تعداه إلى رسم الشخصيات، فالحوار محكي بلسان الراوي– كما سبق القول – بأسلوب لا يكاد يفترق عن الحكي المباشر إلا بالكلمات الدالة عليه مثل "قال" و "قالت"، ويتم التعرف على الشخصيات عن طريق الرجوع إلى ماضيهم بتقارير تاريخية محكية[6]، ويتم التعرف إلى ما في أنفسهم عن طريق الوصف الخارجي لهم، وهو لا يختلف عن بقية الأوصاف من حيث ارتباطها

(١) الرواية. ص ١١

(٢) الرواية. ص ١١

(٣) راجع شجرة البؤس ص ٣٧ .

(٤) راجع الرواية. ص ٣٧

(٥) راجع الرواية، ص ١٥٢ ص ١٣٩ .

(٦) انظر شجرة البؤس. ص ٨، ص ٦٢

بالراوي[1] أيضًا، والأسلوب المفضل لدى طه حسين في رسم الشخصيات هو الصاق الصفات بالشخصية ثم التدليل بعد ذلك على هذه الصفة بالأحداث غير الموضوعة في إطار زمني[2].

بل إن هذا الأسلوب يتلاءم مع أسلوب طه حسين الذي يلخص الأحداث أولاً ثم يشرحها بعد ذلك، بل تكاد هذه القصة كلها تكون من هذا القبيل ففي ص ٢٨ يقص سيرة أبي خالد قائلا: "ولم تزل هذه حاله حتى أدركته الشيخوخة المضنية ونظر ذات يوم فإذا هو أعزب لا زوج له، قد تفرق عنه نساؤه بالطلاق أو بالموت وقد كثر بنوه وبناته وحفدته، وتفرقوا عنه لكل منهم أسرته وأهله، وثاب هو إلى غرفة أم خالد فأقام فيها لا يريم، يختلف إليه خادمه بما يحتاج إليه، ويختلف إليه أبناؤه وبناته يزورونه وهو ملازم لهذه الغرفة، لأنه قد نذر إن أقدره الله أن يموت حيث ماتت أم خالد وقد أقدره الله فمات حيث ماتت أم خالد ونظر بنوه في وصيته، فإذا هو يأمر بنيه أن يدفنوه مع أم خالد، وأن يفعلوا بعد ذلك ما يشاءون"[3] ولم تكن ص ٢٨ هي نهاية أبي خالد حقيقة لأنه يقول بعد ذلك ص ٣٤: " وتمضي الأشهر ويأتي النبأ من القاهرة بأن نفيسة قد رزقت من زوجها صبية أخرى وأنها سمتها جلنار فيبتهج خالد وأبوه بنعمة الله " ثم يتحدث عنه حديثاً طويلاً متفرقاً بعد ذلك[4] فالكاتب لخص أحداث الحكاية كلها في صفحةٍ واحدةٍ ثم بدأ يفصلها بعد ذلك، هذا يدل على أن الكاتب لم يقص الأحداث حسب ترتيب

---

(١) راجع الرواية، ص ١٠

(٢) راجع ص ٢٣، ص ٢٥، ص ٣٢، ص ٣٨ وغيرها .

(٣) شجرة البؤس. ص ٢٨، ٢٩

(٤) راجع الرواية، ص ٧٦، ٩٨، ٩٩

وقوعها الزماني، وإنما جعلها كالمقالة يلخص الأحداث ويذكر النتائج والأسباب جملة ثم يفصلها بعد ذلك عن طريق القص.

وقد أدت سيطرة الراوي على هذه الأساليب إلى امتداد سيطرته على ما تدل عليه من مشاهد قصصية، فالأحداث في الرواية تعبر عن الحالة التاريخية الموضوعة لها أو عن الصفة التي تبينها في الشخصية الموصوفة أكثر من تعبيرها عن التصرف الذاتي للشخصيات الواصفة في مرحلة معينة. ولذلك أطلق البحث عليها مصطلح "الأحداث" ولم يطلق عليها مصطلح "ألأفعال" وأطلق على ما تدل عليه اسم"الحالات" وليس "المواقف(1)"

لذلك يصور الكاتب ما تقوم به الشخصية من أحداث على أنه "عادة"(2) أويذكر حكاية الأحداث ولا يتعرض لوصفها في حينها ساعة وقوعها، يقول إنها حدثت لهذه الشخصية أو لتلك أو في هذا المكان أو هذا الزمان ولكنه لا يضعها في بناء فني واقعي، يكفيه فقط أنها تدل على الصفة أو على الحالة، ولذلك فهو يعبر عنها عن طريق استخدام الفعل الناقص: " كان" أو الفعل الذي أصبح دالاً على الحدث في كل زمن(3) – أي في جملة – دالة على الحالة أو الصفة وأحياناً يتمادى الراوي في عموميتها إذ يجعل الحدث غير دال على حالة خاصة في الأسرة فقط بل

---

(1) أقصد من الفعل: الحركة الصادرة عن إحدى الشخصيات في موقف معين بحيث تكون لهذه الحركة أسبابها المعقولة أما الحدث فهو مجرد حركة تعبر عن معنى وليست مدعومة بالأسباب الواقعية أو المنطقية. وأقصد من الحالات: مجرد صفةٍ تتعلق بالشخصية في وقت ما، أما الموقف فهو تصرف صادر من إحدى الشخصيات نتيجة لدوافع واقعية.

(2) الرواية ص ٧، ص ١٥ .

(3) الرواية ص ٥٨، ص ٥٩

على حالة عامة في المجتمع المصري كله، مثل قوله "فقد كان حق هذه الزيارة الكريمة المباركة أن تتم قبل أعوام طويلة حين كانت تجارة عبد الرحمن الضخمة رابحة، وحين كانت ثروته العريضة نامية، فأما في هذه الأيام التي كسدت فيها التجارة وتضاءلت فيها الثروة. . . . . فإن هذه الزيارة الكريمة المباركة قد تملأ قلب المضيف غبطة وسروراً[1]" أو قوله " وقد تعرضت تجارته لمثل ما تعرضت له تجارة "علي" من هذا الخطر الذي جاءها من القاهرة على أيدي هؤلاء الشياطين الذين نظموا التجارة تنظيماً حديثاً ويسروها تيسيراً لا يقدر عليه الحاج مسعود وأمثاله"[2] مشيراً إلى كساد الحالة الاقتصادية العامة في مصر، وقد يأتي الكاتب بالأحداث في أسلوب مصدر بفعل مضارع يدل على الحدث الواقع في أي زمن مثل قوله " ثم يخرج مع الشيخ وأصفيائه فيزورون الموتى في قبورهم والأحياء في دورهم، ويصلون الظهر في مسجد من مساجد أهل البيت، ثم يعودون إلى دار عبد الرحمن حيث ينتظرهم الغداء[3] " أو يبدأ العبارة بقوله " وفي ذات ليلة[4]".

وقد سرى هذا التعميم إلى الأماكن والأشخاص فلم يذكر الكاتب اسم المدينة التي تجري فيها الأحداث ولا اسم الإقليم، ولم يذكر اسم المدينة الأخرى التي عاش فيها الجيل الثالث وعاش فيها خالد أواخر عمره. وهو يقول مثلاً عن سميحة " فلم تكد تبلغ الرابعة عشرة حتى خطبها الخاطبون، ولم تكد تبلغ الخامسة عشرة حتى عادت إلى مدينتها الأولى لتزف فيها إلى زوج له شيء من ثراء ومكانة

---

(١) شجرة البؤس ص ٧١ .

(٢) الرواية ص ١٧٤ .

(٣) الرواية. ص ٦٧

(٤) الرواية. ص ٧٥

ولكن له بنين وبنات تركتهم له امرأته الأولى، فاستأنفت سميحة حياة ثالثة لسنا في حاجة إلى أن نعرض لها ولا أن نقص أنباءها فلم تكن هذه الحياة الثالثة إلا حزناً متصلاً وعذاباً مقيماً، أبناء لا يلمون بالحياة إلا ليسرعوا إلى الموت أو ليسرع إليهم الموت وثروة تضخم ويطمع فيها أبناء الضرة وزوج تتقدم به السن[1] "فلم يذكر الراوي اسم الزوج ولا أسماء الأبناء ولا اسم المدينة التي تقع فيها الأحداث ولا تهمه التفاصيل ولا الأسباب، الذي يهمه فقط المغزى الاجتماعي للحالات التي تصور بؤس المجتمع.

وهكذا تتوالى الأحداث لتدل على حالات اجتماعية مثل سيطرة مشايخ الطرق على عقول العامة، ومثل رصد مراسم الحج في القرية المصرية، ومثل انتشار الأمية بين الناس وتمسكهم بالدين دون العمل به، وحفظهم للقرآن والتحدث به دون قراءته أو كتابته في كتاب، وغير ذلك من الظواهر الكثيرة التي رصدتها الرواية في المجتمع المصري.

وقد أدى ذلك إلى تفكك بناء الرواية لعدم ربط هذه الأحداث برباط زماني ومكاني محكم – مما أتاح للراوي الفرصة كي يزج ببعض القضايا الاجتماعية التي لا صلة لها بالأحداث داخل الرواية، مرة بلسانه ومرة أخرى على ألسنة الشخصيات، مثل مناقشة لقضية حرية المرأة[2] كما أتاح له فرصة الاستطراد في القص فالراوي مثلا يقص زيارة سليم لخالد، ثم يجعل سليماً يقص على الحاضرين قصة أخرى، وأثناء قصته يقول سليم لخالد وزوجته: "ولكنكما لم تسألاني كيف كان بدء هذه القصة التي انتهت بنفيسة إلى ما هي فيه فإن هذه القصة مؤلمة حقاً ولكن فيها مع

(١) شجرة البؤس ص ١٥٣، ١٥٤ .

(٢) الرواية. ص ١٠١

ذلك كثيراً من الغرابة وكثيراً من الفكاهة أيضًا[1] " ويأخذ سليم في القص فيحكي قصة المرأة الخبازة ثم يجعل المرأة الخبازة تقص هي الأخرى قصة ثالثة، وهكذا تتداخل القصص كما في ألف ليلة وليلة، ولم يبخل الكاتب على قصة هذه الخبازة بحكاية إحدى الجنيات كألف ليلة.

أمام هذا الركام من الأحداث كان هناك حاجة ماسة للروابط الزمانية، ومن ثم اعتمد الكاتب على التغير الذي يطرأ على الشخصيات باعتباره تقويما لحركة الأحداث بحيث يؤرخ لها عن طريق تتابع أطوارها، والأحداث التي تقع لها أو على أيديها منذ ولادتها حتى موتها، يمر الزمان عليها كما يمر في الحياة لا يؤثر تأثيرا حتميا في ولادتها ولا في موتها وإنما هي مشدودة إليه، يقول مثلا: حدث هذا في شبابه وحدث ذاك في شيخوخته، أو يذكر الأحداث التي كانت مصاحبة للطفولة قبل الأحداث المصاحبة للشباب والشيخوخة، وتذكر الأحداث المتعلقة بالجيل الأول ثم المتعلقة بالجيل الثاني وتنمو الشخصيات وتتطور وتموت بفعل الزمن الغدار المفاجيء وهكذا.

وقد قسم الكاتب شخصياته ثلاثة أجيال: الآباء، والأبناء، والأحفاد، وجعل الأحداث تدور عندما كانت الصدارة لجيل الآباء في منزل أبي خالد " الجد " ثم لما انتقلت الصدارة إلى جيل الأبناء كانت الأحداث المحورية تدور في منزل الحاج مسعود، ولما انتقلت الصدارة إلى الأحفاد كانت الأحداث تدور في مدينة أخرى، هذا الإجراء الفني المتمثل في الربط بين جريان الزمان بالشخصيات والانتقال بها عبر المكان، استخدمته الروايات التحليلية بعد ذلك "في قافلة الزمان" للسحار

---

(١) الرواية ص ١٣٨ .

"والثلاثية"لنجيب محفوظ وهو ربط طبيعي بين الزمان والمكان.

ولم يكتف الكاتب بالنقلات المكانية المعبرة عن تغير الزمان بل يصرح هو بمروره خلال حديثه المباشر عن تأثيره على الشخصيات، يقول "وليقته أم نفيسة باسمة عن ثغر محطم في وجه مربد قد عبثت به السنون، ولقيته نفيسه هادئة مطمئنة راضية فأما الصبيتان فقد نمتا نمواً حسناً فازدادت أحداهما جمالاً وازدادت الأخرى قبحاً"(1) "أو قوله" واطردت أمور القوم على هذا النحو، والأيام تمضي والأيام تجيء، والصبية يكبرون، والكهول يشيخون والشيوخ يسعون إلى الهرم أو يسعى إليهم الهرم، ومن أولئك وهؤلاء من يدركه الموت في إبانه أو يختطفه قبل أوانه ليكون البكاء والحزن ثم يكون العزاء أو السلوة"(2)" أو قوله:" وهكذا مضت حياة الأسرة أعواماً حتى اكتهل الشاب وشب الصبي وصلح البنات للزواج، واختلف أصغر الأبناء إلى المدارس يسيرون على آثار أخوتهم الكبار"(3) "أو قوله" وقد تتابعت الأيام والأشهر والأعوام ومضى جيل من الناس وأقبل جيل"(4)".

ويعمق الكاتب الإحساس بمرور هذا النوع من الزمان بعدد من الوسائل: منها ما يتعلق بمرور الزمن خارج الشخصيات ومنها ما يتعلق بسلوك الشخصيات المعبر عن تطور محتواها الثقافي والفكري والاجتماعي، فمن الأول ربط أحداث الرواية بأحداث تاريخية واجتماعية واقتصادية عامة حدثت في المجتمع المصري ففي ص ٨ يؤرخ لأبي صالح بأنه رجل من أهل القاهرة " من هذه الطبقة المتوسطة التي

---

(١) شجرة البؤس. ص ٥٤

(٢) شجرة البؤس. ص ١٤٤

(٣) الرواية. ص ١٧٧

(٤) الرواية ص ٦٢ وانظر ص ١٥٠، ١٥٩ .

أخذ شأنها يظهر شيئاً فشيئاً في أواسط القرن الماضي"(1) " ويؤرخ للجيل السابق لجيل أبي صالح وأبي خالد" أي جيل الأجداد " ص ١٢ بأنه كان جيلاً زراعياً تحول إلى التجارة نتيجة لسوء الحكم ولظلم الفلاحين. ثم يربط ص ٥٥ بين ترك التجار المصريين مهنهم ودخول رأس المال الأجنبي وسيطرة الامتيازات الأجنبية حيث دخل ناس إلى مصر من جميع الأقطار: من اليونان ومن إيطاليا ومن فرنسا وانجلترا، ثم يبين ص ٦٥ المهن الجديدة التي حلت محل التجارة وهي الوظائف الحكومية، يقول "قال سليم: أما انصرافك عن التجارة فإني أراه الخير كل الخير، فليس لك ولا لي ولا لأمثالنا في التجارة أرب إنا لم نخلق لها أو قل: إنا خلقنا لتجارة قد انقضى عهدها، ألا ترى إلى هذه المتاجر الجديدة أين منها متجر أبيك ومتاجر أصحابه الشيوخ؟ صدقني! إن مثلك ومثلي من الشباب ينبغي أن يتخذوا لأنفسهم أعمالاً جديدة، ألا ترى إلى هذه المناصب الحكومية الكثيرة في المديرية والمراكز والمحاكم والدائرة السنية، إن كثيراً من الشباب يأتون من القاهرة أو من أقاليم غير إقليمنا يعملون في هذه المكاتب والدواوين، فما لنا لا نعمل كما يعملون!". (2)

وقد يربط الكاتب بين مرحلة معينة وظهور مخترعات علمية جديدة على الساحة، مثل حديثه عن القطار عند ظهور الجيل الثاني "جيل خالد(3) أو ظهور سلوك اجتماعي خاص، مثل حرص الجيل الثالث على تقطير الماء في الأزيار بخلاف الجيل الأول والثاني، يقول عن سليم " وكان أشد الأشياء إثارة للغيظ في نفسه أن يرى الأسرة تعاف الماء الكدر وتحرص على أن تروقه في الزير وتقطره في

(١) الرواية، ص٨.

(٢) شجرة البؤس ص ٦٥ .

(٣) الرواية ص ١٢٩ .

هذه الآنية تضعها تحت الأزيار وتضع فوقها المصفاة، كان يرى ذلك فيغتاظ ويهتاج، ويلتفت إلى أخيه وإلى أبناء أخيه وهو يصيح في صوته المرتفع المضحك آه يا أولاد الكلب من أين جاءكم هذا العز[1] "ومثل انتشار عادة التدخين أواخر الجيل الثاني واستمرار عادة شرب القهوة[2] ومن علامات مرور الزمان التي يحرص الكاتب على إبرازها تطور التسميات، فلكل جيل أسماؤه التي يطلقها على أبنائه، وهذه الظاهرة تعكس كثيراً من المكونات الثقافية الجديدة في المجتمع وفي نفوس الشخصيات، ففي ص ٦٣ يقول على لسان زبيدة زوج سليم " وإني أرى البركة في جلنار، وإن اسمها يعجبني، فإنه من أسماء " الذوات " وسيسعدني أن أسمع ابني يدعو زوجه فيقول، يا جلنار، فأما "سميحة" فاسم بلدي كأسمك وكاسمي، وأي فرق بين سيمحة وحميدة وخديجة " " أو مثل حرص نفيسة على التحدث عن زوجها بضمير الغائب دون التلفظ باسمه ص ١٢٤ وهذه عادة تعبر عن الاحترام الزائد للأزواج، أو مثل قوله عن أبناء الجيل الثاني والثالث " وإنما يحرص (أي خالد) على أن يرسلهم إلى المدارس ليلووا ألسنتهم بهذه الرطانة الأجنبية وليلبسوا هذه الأزياء الأجنبية، ولتطلق المدارس عليهم هذه الأسماء التركية فهمي، وشوقي، وصبحي، وليصبحوا إذا شبوا موظفين كباراً[3]".

وأما النوع الثاني الخاص بتطور المحتوى الداخلي للشخصيات فيبرزه الكاتب تصريحاً أو تضميناً خلال أفعالها، وذلك مثل تطور إدراك "خالد" ومعرفته بالورطة التي وقع فيها بزواجه من نفيسة بعد فوات الوقت، وهو ما عبر عنه الراوي برفع

---

(١) الرواية. ص ١٤٨

(٢) راجع ص ١٥٨ .

(٣) شجرة البؤس. ص ١٤٩

الحجاب عنه"[1] ومثل تطور معاملة "منى" لجلنار ابنة زوجها، فقبل إنجاب منى للبنات كانت تتعامل معها كأنها ابنتها ولكنها لما أنجبت بنتا جعلت نظرتها إلى الفتاة تقسو، وجعل صوتها إذا تحدثت إلى الفتاة يجفو، وجعلت معاملتها للفتاة تغلظ من يوم إلى يوم. والفتاة غافلة عن ذلك أول الأمر، ثم محتملة له بعد ذلك ثم ضيقة به وصابرة عليه آخر الأمر"[2].

وأوضح مظهر من مظاهرهذا التطور بنوعية الداخلي و الخارجي هو ذلك الصراع الذي ينشب بين الأجيال، حيث يتمرد الجيل الجديد على الأوضاع القديمة ويعمل على فرض أفكاره وعاداته، أي أنه يحاول إزاحة الجيل القديم، ومن ثم يعمل الجيل القديم بكل وسيلة على المحافظة على مركز الصدارة الذي يقوم به، ثم يتقدم الزمن – وهو دائما مع الجديد – فترجح كفة الشباب وتهوى كفة الشيوخ بالموت أو بالتواري والضعف.

من أمثلة ذلك غضب والد خالد عليه لأن خالدا وافق على خطبة ابنة الشيخ مسعود قبل أن يستشيره ولم تهدأ ثائرة الأب إلا عندما علم أن الشيخ إبراهيم هو الذي أشار بهذا الزواج ورضي عنه، حينئذٍ اطمأن الأب إلى أن مبادئه لم تمت وأن مركزه مازال قائماً[3].

ومن أمثلة ذلك هذا الصراع الذي يدور بين الجيل القديم — جيل الآباء — متمثلاً في احترام مشايخ الطرق وتنفيذ ما يأمرون به دون تفكير، وجيل الأبناء متمثلاً في النظر إلى المصلحة وعد أوامر الشيوخ مجرد وجهات نظر خاصة

(١) راجع ص ٣١ .

(٢) الرواية. ص ١٦٠

(٣) شجرة البؤس. ص ٩٨، ٩٩

بأصحابها قد تخطئ وقد تصيب، فهذه امرأة الحاج مسعود تتبنى أفكار الجيل الجديد عندما يختار الشيخ إبراهيم خالداً ليوظف في مدينة أخرى، تقول " خلوا بيني وبين الشيخ، فلئن لقيته لأغيرن من رأيه، فإن لم أستطع فسأعصي أمره مجاهرة له بالعصيان، أفتظنون أني أخاف الشيخ أو أفرق منه؟ لقد رأيته صبياً يدرج ولقد لاعبته وداعبته قبل أن يبلغ العاشرة من عمره اتخذوه لكم شيخاً فأما شيخي أنا فقد مات(1)" ويقول على لسان سليم مخاطباً خالداً عن الشيخ إبراهيم " فإني لم أحسن رعاية حقه، ولا أراني قادراً على أن استأنف معه سيرة جديدة، فقد الحقني أبوه بعملي كما ألحقك بعملك فوفيت أنت للرجلين ووفيت أنا للشيخ الكبير وقصرت في ذات الشيخ الصغير، وماذا تريد أن أصنع؟ لقد لاعبته صبياً وداعبته وخاصمته شاباً فكيف تريدني أن أرى فيه الآن شيخاً له فضل أبيه، أتراني أستطيع أن أدين لك بمثل ما تدين به للشيخ، وإنما نحن أتراب، لعبنا معاً، ونشأنا معاً، ثم افترقت بنا طرق الحياة فأصبح هو شيخ طريق وأصبحت أنا كاتباً في المديرية(2)".

ومن ذلك – أيضًا – الخوف الذي يحس به أبناء الجيل الثاني من الجيل الثالث يقول عن سليم: "وأما سليم فكان يضيق بذلك أشد الضيق، ويرى أن أباه لم يرسله إلى المدرسة وأن جده لم يرسل أباه إلى المدرسة، وأنه قد فر ببنيه من المدرسة فراراً، ويرى أن هذه المدارس لم تنشأ للفلاحين، وإنما أنشئت لأبناء الذوات، وأن أبناء الفلاحين إذا ذهبوا إليها فسدت أخلاقهم وتقطعت الصلات بينهم وبين آبائهم وأمهاتهم، وطمعوا فيما لا يقدرون عليه وانتهوا إلى فساد لا فساد بعده(3)"

---

(1) ص ١٣٢ .

(2) شجرة البؤس. ص ١٣٥

(3) الرواية. ص ١٤٩

ويمر الزمان فيتحقق ما قاله سليم ولم يغنه الحذر من القدر، فأولاده الذين ظن أنه بإبعادهم عن المدارس أمن تغيرهم واطمأن إلى سيطرته عليهم يتمردون هم أيضًا ويزيحونه عن الصدارة، رضي أم كره، فابنه "علي" يعصيه فيما أمره به، فترك صناعة الأحذية التي أراده لها وقال لأبيه: "لا أسمعك تحدثني عن جلنار، فإني لم أخطبهاولم يخطر لي قط أن أتخذها لي زوجاً، قال سليم ولكن قد خطبتها لك، قال الفتى، فإني لم أفوضها، كما أني لم أفوضك، قال سليم: ولكن أمك قد ألحت على في هذا الزواج قبل أن تموت، قال الفتى: ألحت عليك أنت ولم تلح علي أنا، قال سليم وقد استيأس من ابنه: أنت وما تشاء[1]".

كما تمرد أبناء خالد على أبيهم أيضًا، وكانت ثورة من الجيل الثالث على الجيل الثاني، وقف أبناء الجيل الثاني أمامها في عناد، ولكنها سرعان ما أزاحتهم من طريقها يقول: "وهم خالد فيما أقبل من الأيام أني يرضى أخاه ويضحي بابنته الكبرى ويكره أبناءه على ما لا يحبون، فهو صاحب الحق آخر الأمر في أن يرفض أو يقبل، ولكنه وجد من بنيه مقاومة لم يعهدها من قبل، فهم قد أقبلوا على حقائبهم يهيئونها، وهم يتحدثون بالقطر التي سيركبونها ليعود كل منهم إلى موطنه الذي يعمل فيه، وهم يؤذنون الأسرة بأن الصلة بينهم وبينها مقطوعة إن قبلت هذه الخطبة الوقحة، وخالد يلجأ مع أخيه إلى رئيس المصلحة يستعينان به على هؤلاء الشباب الذين أفسدهم التعليم، وأضاعت الحياة الحديثة من نفوسهم كل حياء فهم يدخلون فيما لا يعنيهم ويخالفون أمر أبيهم، ويتوسط الرئيس فيدعو إليه شباب الأسرة فيمتنع أكثرهم ويذهب أقلهم، ثم يعودون كما ذهبوا وقد امتنعوا على

---

(١) شجرة البؤس. ص ١٦٥

الرئيس كما امتنعوا على أبيهم[1]".

مما سبق يتبين أن طه حسين في روايته رصد بعناية عدداً كبيراً من الظواهر الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المصري على امتداد ثلاثة أجيال، مثل المهن التي كانت رائجة في كل جيل، والمكانة الاجتماعية التي كانت للتجارة على حساب الزراعة، ثم تدخل الأجانب وشيوع الوظائف، ومثل عادات المعيشة من أكل وشرب وحياة ومثل الزواج، وتحكم المشايخ، وشيوع الجهل والأمية، والفهم الخاطئ للدين وغيرها، ولعل هذا هو ما قصده طه حسين في حديثه السابق بقوله:" أني تتبعت حياة هذه الأسرة من قرب وفي كثير من العناية والدقة. . . وأكبر الظن أن هذا ليس مقصوراً على هذه الأسرة وإنما هو شأن كثير من الأسر المصرية في هذا العصر " فلم تكن عناية طه حسين ودقته تعنيان الدقة في تتبع جزئيات المشهد الواحد وتتبع تفاصيل الصور الجزئية بكل ما فيها كما هو الحال في الأجزاء الاجتماعية من روايات الشخصية وهو ما يمكن وصفه بالوصف الحرفي، ولم تكن دقته أيضًا تعني البراعة في التقاط بعض جزئيات المشهد وتظليلها بحيث تشعر بالحياة في المشهد أو البيئة المصورة دون أن تنقله وذلك بالتركيز الشديد على خواص الجزئيات المنقولة ومن خلال التركيز على الذاتي والخاص يتضح العام ويحس به في صورة واقعية[2]، لم تكن العناية بهذا ولا ذاك بل كانت عناية طه حسين – كما سبق القول – برصد الحالات والظواهر والتأريخ لها، وقد اعتمد في إثبات ذلك – كما ذكر هو – على العقل والخيال فجاءت المشاهد الاجتماعية مقدرة مجردة بمعيار العقل أو مصورة في شكل خيالي، ولعل هذا هو الذي جعل الأحداث في

---

(١) ص ١٨٢ الرواية .

(٢) راجع في هذا الشأن كتاب "الزمن في العلم والأدب" اميل توفيق .

الرواية ليست مصورة كما هي في الواقع وإنما مصورة كما هي منعكسة في ذات الراوي "المؤلف" ولعل هذا هو ما عناه طه حسين في الفقرات الأولى من تقريره النظري السابق.

أما الفقرة الأخيرة الخاصة بتصرفات القدر، فهو يشير فيها إلى نوع من الزمان استخدمه في الرواية، وهو ما سمي بالزمان التسجيلي الذي يقوم على التسلسل المستمر لتغير الأحداث دون تصميم فني مسبق، وهو زمان لا نهائي يرتبط تغير الأحداث بتغير الظروف في البيئة المصرية المصورة، ويشيع القدر فيه كما يشيع في الحياة المصرية المعتادة، ولذلك فإن ما صوره طه حسين في هذه الرواية ليس حياة مستقلة تصلح لأي مجتمع ولأي زمان، ليس نموذجا ولا أسطورة وإنما هو تاريخ خيالي خاص للمجتمع المصري وللحياة المصرية خلال فترة زمانية معينة، ومن ثم فهي مزيج من الرواية التسجيلية ورواية الحقبة[1].

على أن فيها بعض الجوانب التي تجعل الرواية ذات طابع مستقل عن المجتمع المصري – في بعض جوانبها – بحيث تميل إلى ناحية الحياة العامة التي تلائم كل حين وكل مكان، أي يجعلها ذات طابع واقعي مادي إلى جانب طابعها التاريخي السابق، من ذلك:

١ – إبراز أثر المال على الحياة الاجتماعية والثقافية والنفسية في الرواية: فـ"علي" أبو خالد كان رجلاً تقياً نقياً طاهر اللسان والقلب عندما كان الحال ميسوراً، أما عندما أصابه الفقر فقد أصابه التبرم وسوء الخلق والذهاب إلى المساجد لا للعبادة ولكن للهروب من الأهل، بل وصل الأمر إلى قطع الرحم

---

(١) راجع مفهوم "رواية الحقبة" في كتاب "بناء الرواية" ادوين موير.

والفرقة بينه وبين أولاده"[1] وقد ترتب على هذا الفقر أن بحث خالد عن المال فاستدانه من سليم، عندئذٍ صلح أمر والده بعض الشيء وعاد خالد إلى المنزل بعد أن هدده أبوه بالطرد منه، وقد دفع الفقر سليماً إلى الرشوة. كما دفع خالداً إلى الوظيفة فيما بعد وإلى الرشوة أيضاً[2] وهذا "علي" يكره الترك كرهاً شديداً فهو لا يتصور التركي إلا ظالماً غاشماً، لا يعرف عدلاً ولا ديناً ولا قانوناً ولا احتشاماً، وكان يكره الفرنسيين كرهاً شديداً، ويذكر ما كان الناس يتحدثون به عنهم من الشر، ولكنه كان يحب الدنانير الفرنسية ويؤثرها على غيرها من النقد ولا يكاد يجتمع له شيء من ذهب أو فضة إلا استبدل به دنانير نابليون[3].

٢ - أنه يفسر بعض الوقائع تفسيراً مادياً واقعياً فالشيخ "علي" لم يرض بزواج ابنه خالد من "نفيسة" ابنة الشيخ أبي صالح ليس في حقيقة الأمر تنفيذاً لأمر الشيخ ولا حفاظاً على صداقة أبي صالح، وإنما الأمر كما يقول على لسان أم خالد: "إنه . لا يزوج ابنه من ابنة صاحبه وإنما يزوج نفسه من ثروة صاحبه، فهو يضحي بهذين البائسين ليشارك في هذه الثروة الضخمة والمال العريض"[4]" لكن القدر يتدخل ومن ورائه ظروف المجتمع المصري فلا يرث هو ولا ولده شيئاً، وعندما يأمر الشيخ بطلاق نفيسة وبزواج خالد مرة أخرى من "منى"، لا يقبل خالد ولا أبوه هذا الأمر تديناً وإنما لأنه يتعلق بمصلحة مادية لهما، فلم تكن نفيسة تصلح لشيء، فقد فقدت عقلها ومالها وحسبها، يقول: "فلا غرابة في أن يفكر على أبو

---

(١) شجرة البؤس. ص ١٠٩، ١١٠

(٢) الرواية. ص ١٥

(٣) الرواية. ص ١٣

(٤) شجرة البؤس. ص ٢٠

خالد في أن يصهر إلى الحاج مسعود كما قدر الشيخ الكبير، فقد كان شرف هذا الرجل ومكانه من الشيخ وتجارته الواسعة وثروته العريضة، ودوره هذه المنبثة من وراء السور كأنها الحصن، وهذا الخير الكثير الذي يغدو منها مع مطلع الفجر ويروح إليها عند مغرب الشمس، كان هذا كله مغرياً لعلي بالإصهار إلى الحاج مسعود فكيف وقد سمع علي أن صغرى بناته جميلة رائعة الجمال لم تبلغ الرابعة عشرة من عمرها بعد(١)".

والشيخ إبراهيم يتوسط لخالد لدى الحكومة، ويسعى لتوظيفه في المدينة التي ذهب إليها ليس من أجل فعل الخير ولا حباً في خالد وإنما يقول عنه: "فأما الشيخ الشاب فمع أنه لم يقصر في ذات الله فإنه على ذلك لم يقصر في ذات الدنيا، ولم يكن يطمئن إلى أن تقوم المدينة مستعصية غريبة بين مدن الأقاليم فكان يتمنى أن يرسل إليها رسولاً أو يقر فيها داعية أو يكون له فيها منزل ينزل فيه إذا مر بالمدينة براً أو من طريق النيل(٢) " وقد أدى أتباع الكاتب لهذا التفسير المادي للوقائع إلى مخالفة الحقيقة التاريخية التي عمل في سائر الرواية على تحقيقها، فحرص والدة خالد على مصلحة ابنها وحُسن ذوقها جعلها تدرك بقلب الأم مدى الخطر الذي سوف يقع فيه ابنها من زواجه من نفيسه فتثور على زوجها وعلى الشيخ لأول مرة في الرواية(٣) وأما الثائر الثاني فيجعله زوجة الحاج مسعود ثم زبيدة زوجة سليم، هو بذلك يثبت أمراً لم يثبت تاريخياً وهي الثورة المبكرة للنساء ووعيهم السابق لوعي الرجال بمدى زيف التسلط باسم الدين في القرى والمدن.

---

(١) الرواية. ص ٩٤

(٢) الرواية. ص ١٣٠

(٣) شجرة البؤس ص ٢٥ .

٣ – ومن التفسير المادي الذي يبعد الشخصيات عن النقل التاريخي ويجعلها كائنات مستقلة هذه الصراع الداخلي الذي يدور داخل الشخصيات ويجعلها تقبل الحالة الموضوعة فيها أو ترفضها، فخالد عندما يدور النزاع في نفسه بين عواطفه الدينية ونصائح أمه له بأن الزواج رابط مقدس وأن المرأة لا ترجى لجمالها وإنما للاقتران الروحي بها والمودة والرحمة بها من جانب ورغبته في زوجة جميلة رغباته الجسدية وذكريات أمه وهي ساخطة على هذا الزواج من جانب آخر، عندما يدور الصراع بين هذين الجانبين في نفس خالد يلجأ إلى المصحف فيقرأ فيه سوراً من القرآن ثم يقبل بعدها على زوجته رقيقاً عطوفاً عليها[1].

وعندما يضطر سليم إلى الرشوة يحاول التوفيق النفسي بين قبولها وما جبل عليه من تدين فهو يجعلها اجراً له على ما يقوم به من عمل، وهو بذلك يدخل في الحلال الذي لا ينكره تدينه. وقد أثمر هذا التصرف الذاتي النادر للشخصيات، وما يشب داخلها من نزاع نفسي شيئاً من الاستقلالية في بعض الشخصيات، وهذا جعلها لا تمثل الحقيقة التاريخية وإنما جعلها تعبر عن ذواتها وتدافع عن كيانها، وتتصرف على هدى مكوناتها فالشيخ مسعود رغم ذكائه وحفظه للقرآن الكريم يتعمد ألا يتعلم القراءة والكتابة وذلك اتباعاً لمنهج الرسول صلى الله عليه وسلم – حسب رأيه – وسيراً على خطاه فالرسول صلى الله عليه وسلم كان أمياً فيجب عليه أن يكون كذلك[2].

وهذا سليم يستدر مخزونه الثقافي عند الحديث عن البحث عن واسطة يستطيع بها التوظف في الحكومة فيقول لخالد ألستم تقرءون في أورادكم " إذ لولا الواسطة

---

(١) الرواية. راجع ص ٣٣

(٢) شجرة البؤس. ص ٩٠

للذهب كما قيل الموسوط[1] " هذا الاستقلال في الرؤية يجعل الراوي يقترب منها عندما يصف ما حولها في أحيان قليلة فيجعل الباطن ينعكس على الأشياء الخارجية كما في الروايات الحديثة، وذلك مثل قوله عن خالد: "وقد أقام مكانه حتى رأى الشمس تسعى إلى الغرفة في استحياء، ثم يزول عنها الحياء قليلاً وإذا هي تغمر الغرفة في جرأة أشبه شيء بالوقاحة، كذلك كان يفكر خالد في إشراق الشمس ودخولها إلى غرفته ذلك الصباح[2]".

هذه الأمور بالإضافة إلى التوقيت بالميلاد والموت في كثير من أجزاء الرواية جعل هذا الجانب "الواقعي" يختلط في الرواية بالجانب التاريخي.

على أن ذلك لم يمنع جانباً ثالثاً في الرواية ظهر من قبل في صورته الأسلوبية وهو الجانب الوعظي، فعنوان الرواية ذو طابع وعظي مجازي، وهي تشير إلى بعض الأمور الاجتماعية إشارات تعبيرية، فالزواج القائم على عدم التعقل والحكمة والمشورة يثمر الثلاثي المؤلم: الجنون والطلاق والموت، كما في زينب، ومحاولة الكاتب التوفيق بين هذه الجوانب الثلاثة جعله يتردد في بعض الأحداث، فموت أم خالد يجعله بسبب هذا الزواج الأثيم حيناً عندما يقول: "فلم تمض على زواج ابنها أيام حتى أحست شيئاً من خمول وحتى أبغضت القاهرة أشد البغض ورغبت إلى زوجها في العودة إلى المدينة فلما بلغت دارها أوت إلى غرفتها، وطالت إقامتها في هذه الغرفة، ولكنها لم تخرج منها إلا إلى القبر[3]" ثم يصرح بالربط بين هذا الزواج والموت بقوله: "لقد كانت كارهة إذاً لهذا الزواج نابية عنه وأكبر الظن أنه هو الذي

---

(١) الرواية. ص ٦٥

(٢) الرواية. ص ٤١

(٣) شجرة البؤس. ص ٢٥

قتلها[1] "ومع ذلك فإنه جعلها تموت بالحمى لكي يكون موتاً تسجيلياً لا بيانياً وعظياً"[2] مما يدل على عدم تخلص الروايات الواقعية الأولى تماماً من تفكك البنية، والكاتب يجعل نفيسة تصاب بداء الجنون حتى تتاح له الفرصة كي يظهر العذاب الذي لاقته في حياتها من جرّاء هذا الزواج، ولكنه لا يتمادى في ذلك كما تتمادى الروايات الرومانسية أو روايات العبرة، إذ جعلها تكاد تبرأ من مرضها في نهاية الرواية. على أن تقنيات الرواية الوصفية التحليلية لم تتحقق بشكل فني تام إلا في الروايات الواقعية عند نجيب محفوظ وبخاصة في الثلاثية.

ثلاثية نجيب محفوظ

لم تنل رواية مصرية من العناية مثلما نالته هذه الرواية الطويلة (١٣٦٣ صفحة)، أخرجها نجيب محفوظ في ثلاثة أجزاء "بين القصرين" سنة ١٩٥٦ و "قصر الشوق" و "السكرية" سنة ١٩٥٧، ويتناول كل جزء من هذه الأجزاء حياة جيل من أجيال أسرة واحدة، هي أسرة السيد أحمد عبد الجواد، أحد التجار القاهريين، وكل جزء من هذه الأجزاء يقع في المكان الذي جعل الكاتب اسمه عنواناً له (بين القصرين –قصر الشوق– السكرية) وقد استطاع الكاتب من خلال تناوله لهذه الأسرة أن يرسم صورة صادقة للمجتمع المصري في الفترة التي أجرى حوادثه فيها، بل استطاع أن يرسم صورة صادقة للإنسان عامة في ظرف خاص من ظروف حياته.

أما عن التقنيات السردية التي أضافتها الرواية للرواية المصرية، فإننا يمكن أن

---

(١) الرواية. ص ١٢٧

(٢) شجرة البؤس. ص ٢٧

نسترشد في ذلك بالإشارات النظرية التي وردت في الرواية نفسها على ألسنة الشخصيات، ففي صلب الثلاثية يعرض نجيب محفوظ لثلاثة مناهج في فن القصة يقوم كل منهج منها على تقنيات معينة، ففي "قصر الشوق" يتحدث نجيب محفوظ عن علاقة كمال ابن أحمدعبد الجواد بعايدة شداد ابنة الطبقة الأرستقراطية، وذلك حينما كان كمال يتخذ موقفاً رومانسياً في حبه لعايدة وفي تطلعه إلى طبقتها التي لفظته.

وفي إحدى جلسات كمال مع (حسين شداد) أخي عايدة وفي حضور أختيه عايدة وبدور، يتطرق الحديث إلى فن القصة، إذ يقترح حسين شداد على كمال أن يكتب قصة تكون "عايدة" بطلة لها ويكونون جميعاً من شخصياتها، ويشرح لكمال العوامل التي تؤهلهم جميعاً للقيام بدور الشخصيات.

يقول عن عايدة: "إن القصة تستغرقها استغراقاً غريباً، فرأسها مفعم بحياة خيالية، مرة رأيتها تختال أمام المرآة فسألتها عما بها فأجابتني:- هكذا كانت تسير إفروديت على ساحل البحر بالإسكندرية، قالت عايدة وهي تقطب باسمة:- لا تصدقه إنه (أغرق) مني في الخيال" ثم يقول كمال: " لا عليكِ من هذا؛ إن أبطال "المنفلوطي" "وريدرهجارد" يستأثرون بخيالي[(1)]"

ثم يتطرق حسين شداد بعد ذلك إلى كيفية الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه القصة، فيقول مجيباً على سؤال عايدة حول ما ينبغي أن يكتب: "كما يكتب المؤلفون، قصة غرامية عنيفة تنتهي بالموت أو الانتحار؟

قال حسين ضاحكاً: "هي النهاية الطبيعية لقصة غرام عنيف[(2)]".

---

(1) قصر الشوق، ص ٢٢٢، ص ٢٢٣

(2) قصر الشوق ص ٢٢٤ .

من هذا الحديث الذي يدور بين الطبقة العليا المترفة وواحد من المتطلعين إليها – في ذلك الحين – من أبناء الطبقة المتوسطة يتبين المفهوم الذي يرتضونه لفن القصة، ويقوم على البطولة، وعلى الشخصيات المغرقة في الخيال وعلى الحب العنيف غير الموفق ثم بانتهاء الرواية بالموت أو بالانتحار.

وفي السكرية "يدور حوار – أيضًا – بين كمال ورياض قلدس " ممثلي الجيل الأوسط والطبقة الوسطى وأحمد شوكت وزوجته سوسن حماد ممثلي الفكر اليساري من الجيل الثالث، ويتبين من خلال هذا الحوار أن فن الرواية عند "كمال" و"رياض قلدس" وكذلك فلسفتهما تقوم على الاهتمام بالحقائق النفسية والحقائق الخارجية فحسب، فالحقيقة عندهما يجب أن تعرف لذاتها، مهما تكن ومهما يكن الرأي في آثارها.

يقول "أحمد شوكت" عن كمال: "الواقع أن خالي لا يعير هذه الأمور التفاتاً جدياً، لقد حدثته كثيراً عنها فوجدته إنساناً يدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية، ولكنه لا هو بارد ولا هو حار ولم أستطع أن أتبين موقفه"[1] وتقول "سوسن حماد" عن قصص رياض قلدس: "كذلك قصص رياض قلدس ليست بالقصص المنشودة، إنها واقعية وصفية تحليلية، ولا تتقدم عن ذلك خطوة ولا توجيه فيها ولا تبشير[2]" وتقول عن كمال: "إنه من الكتاب الذي يهيمون في تيه الميتافيزيقا[3]".

أما فن الرواية عند "أحمد" و "سوسن" ممثلي التيار الاشتراكي من الجيل

---

(١) السكرية. ص ٣٥٠

(٢) العسكرية. ص ٢٥٠

(٣) السكرية. ص ٢٤٩

الثالث فيتبين من خلال الحوار الذي يدور بين سوسن وأحمد وفؤاد قلدس، تقول "سوسن": "نعم ولكنها (أي المقالة) لظروفنا السياسية لم تعد مطلباً يسيراً لذلك يضطر الأحرار إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية، المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة، خاصة وأن الأعين محملقة فينا، أما القصة فذات حيل لا حصر لها وأنها فن ماكر وقد غدت شكلاً أدبياً شائعاً سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير[1]"، ثم تقول: "ينبغي أن تكون الكتابة وسيلة محددة الهدف، وأن يكون هدفها الأخير تطوير هذا العالم الصعود بالإنسان في سلم الرقي والتحرر، الإنسانية في معركة متواصلة والكاتب الخليق بهذا الاسم حقاً يجب أن يكون على رأس المجاهدين، أما وثبة الحياة فلندعها لبرجسون وحده[2]" وتقول " عندما يكون الإنسان متألماً يركز اهتمامه في إزالة أسباب الألم، مجتمعنا متألم جداً فيجب أن تزيل الألم قبل كل شيء[3] " وتقول محيية رياض قلدس مبينة له ما ينبغي أن يقرأ: " أقرأت شيئاً في الأدب السوفيتي الحديث بل أقرأت مكسيم جوركي؟ هذا ما ينبغي أن تقرأ من ألوان الأدب[4]"، وهكذا ترى سوسن حماد أن القصة ينبغي أن تقوم بالمهمة التي تقوم بها المقالة عندما يتعذر على المقالة القيام برسالتها الاشتراكية، فالرواية عندها منشور سري يسلك إلى القراء وسائل خفية ماكرة لا يمكن منعها، وتستخدم في سبيل هذه الرسالة كل الحيل الممكنة، والرواية أو القصة عندها ذات هدف محدد هو تطوير المجتمع وتحرره والجهاد في سبيل ذلك بالقلم حسب مفهوم

---

(١) السكرية. ص ٢٤٨

(٢) السكرية. ص ٢٤٩

(٣) السكرية. ص ٢٥٠

(٤) السكرية. ص ٢٥١

التحرر الاشتراكي، وليس عجيباً أن الشطر الآخر من الجيل الثالث وهم "الإخوان المسلمون" لا يختلفون في وظيفة القصة عن هذه الوظيفة رغم اختلافهما في المذهب الفكري والعقدي إلى حد التناقض.

هذا البيان الذي قام به نجيب محفوظ يوضح أهم المناهج الفنية التي سادت فن القصة المصرية في عهده:

أ - القصة الرومانسية العاطفية الخيالية، وهي فن يعبر عن قيم الطبقة الأرستقراطية: حسين شداد وعايدة، وكمال في مطلع شبابه - عندما كان متمسحا بهذه الطبقة - وهي فن يقوم على فلسفة نابعة من عقليات مترفة، فهو نوع من الترف وإزجاء لوقت الفراغ وسياحة في عالم الخيال، وتبتل في محاريب الحب المثالي القائم - حسب تعبير حسن سليم - على عشق الحب ذاته وليس المحبوب.

ب- الفن الاشتراكي المعبر عن الفلسفة الاشتراكية المادية النفعية، فكما تسخر الفلسفة الاشتراكية كل شيء في سبيل خدمة المذهب بطريقة مباشرة وأكثر فائدة، فإنها تتخذ من القصة وسيلة وليست غاية، إذ تتخلى الرواية في هذا المذهب عن كافة الرواسب الأسطورية والأفكار المثالية والخيالية وتعمد بطريقة مباشرة إلى مجابهة الواقع والدعوة إلى تغييره عن طريق الشحنات الانفعالية التي تحتال في دفعها الى القارئ.

ج- المنهج الواقعي الوصفي التحليلي في الرواية - وهو المنهج الذي قامت عليه الثلاثية، وهو يعبر عن الفلسفة التي اعتنقها "كمال" أحمد عبد الجواد" صورة نجيب محفوظ في الرواية - وصديقه رياض قلدس، وهما يمثلان فئة مثقفي الطبقة المتوسطة في ذلك الوقت - وهي فلسفة مضطربة غير نابعة من فكرة ذاتية مثل شخصية كمال نفسها، يصل بها الاضطراب إلى حد التناقض أحياناً، وهي فلسفة

قائمة على أساس ميتافيزيقي ومادي في وقت واحد، غايتها البحث عن الحقيقة فقط، كما يتبين في الحوار السابق، جاءت الثلاثية وأمثالها من الروايات الواقعية الوصفية التحليلية، تعبيراً صادقاً عن هذه الفلسفة.

١ - فالهيكل العام لشكل الثلاثية لا يتخلى عن المنهج الأسطوري القائم على الحكاية بلسان الراوي التقليدي، وهذا المنهج الفني صورة من صور الرؤية الفلسفية الميتافيزيقية، والزمان الذي يسود الرواية زمان ميتافيزيقي - أيضًا - في كيفية الولادة والموت والقدر، و في نصرته للحق والعدل والخير كما سوف يتبين فيما بعد.

٢ - والراوي في الثلاثية يتخلى عن دوره الوعظي أو الأيديولوجي القديم ويقف موقفا محايدا، وتقتصر مهمته فقط على مجرد الوصف والتحليل للرؤى الشخصيات المختلفة حول كل حادثة، ومن خلال كل الرؤى التي تدور حول حدث واحد يترك قارئه ليحكم عليه بنفسه ويستخلص الحقيقة وحده، وهذا الأسلوب يبين الحيدة التي هي ضرورة لكل باحث عن الحقيقة، وكما وصفت سوسن حماد "كما لا" بأنه لا موقف له في فلسفته فكذلك هذا النمط الروائي يكون الراوي فيه موضوعيا لا موقف له.

٣ - جعل الكاتب كل شخصية في الثلاثية ذات تجربة وذات ماض يحكم سلوكها، وهي تتصرف في حاضرها بحكم ما يمليه عليها الماضي بحيث يفسر الكاتب كل فعل من أفعالها تفسيراً مادياً فيرجعه حيناً إلى الوراثه وحيناً إلى التربية وحيناً آخر إلى المكونات الذاتية حسب منهج يقترب من المنهج الذي بدأه نجيب محفوظ في رواية السراب، وهكذا يجمع الكاتب في روايته بين المادية والميتافيزيقية.

وإذا كان هذا الفن الواقعي الوصفي التحليلي الذي قامت عليه الثلاثية يقوم على أساس البحث عن الحقيقة بطريقة محايدة، فأي حقيقة كانت الثلاثية تتوخاها؟

" هل الحقيقة التاريخية؟ أم الحقيقة النفسية؟ أم حقيقة الوجود بأسره؟، وإذا كانت إحدى هذه الحقائق الثلاث أو كلها مناط الفن الروائي في الثلاثية فأي طريق سلكه الكاتب للوصول إليها؟؟

فالقارئ للثلاثية يستطيع الحصول على صورة للأحداث التاريخية التي مرت بها مصر منذ ٩ من أكتوبر سنة ١٩١٧ أي منذ صدور القرار البريطاني بتعيين الأمير فؤاد سلطاناً على مصر حتى سنة ١٩٤٥ بانتهاء الحرب الثانية، كما يستطيع تخيل القاهرة القديمة في هذه الفترة بكل ما فيها من أماكن وحركات وألوان وروائح وحياة، فقد صرح الكاتب بتحديد التاريخ الزماني لأحداث قصته، فأحداث بين القصرين تبدأ يوم ٩ من أكتوبر سنة ١٩١٧ وتنتهي في ١١ إبريل سنة ١٩١٩م، وأحداث قصر الشوق تبدأ منذ سنة ١٩٢٤ حتى سنة ١٩٢٧م وتبدأ السكرية سنة ١٩٣٥ وتنتهي سنة ١٩٤٥م.

ويربط الكاتب أحداث الرواية الداخلية بأزمنة تاريخية معينة بحيث يدرك القارئ التاريخ الذي تجري فيه الأحداث التي يقرؤها. والكاتب يستخدم في الرواية أشخاصاً حقيقيين أمثال الخديو عباس ومصطفى كامل ومحمد فريد والسلطان حسين كامل وسعد زغلول وغيرهم، كما يستخدم أماكن حقيقية، مثل بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، والحسين والأزبكية وغيرها، وهو يعرض في قصته لأحداث التاريخ المصري منذ سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩٤٥، مثل تعيين الأمير فؤاد سلطاناً على مصر، وأحداث الحرب العالمية الأولى في مصر ثم قيام الثورة المصرية سنة ١٩١٩ وما حدث فيها من مظاهرات وأعمال وحشية من جانب الإنجليز وما تبع ذلك من نفي لأعضاء الوفد المصري وعلى رأسهم سعد زغلول، ثم موت سعد وانشقاق الوفد على نفسه، وغيرها من الأحداث التاريخية الأخرى

التي تتبع الكاتب تفصيلاتها إلى درجة يمكن القول معها إنها صورة لكل ما كان يدور في الساحة المصرية في ذلك الحين تشبه إلى حد ما الصورة التي تنطبع في ذهن قارئ هذه الفترة في كتابي عبد الرحمن الرافعي: "ثورة ١٩١٩"، و "في أعقاب الثورة المصرية" بل ربما يكون نجيب محفوظ قد استقى أكثر مادته التاريخية من هذين الكتابين، من حيث نوع الأحداث المختارة والعناية بالنصوص التي تعد وثائق تاريخية وطريقة عرض الوقائع التاريخية، فقد نقل نجيب محفوظ الرسالة التي بعث بها الوفد المصري للسلطان فؤاد بنصها (ص ٣٢٧، ص ٣٢٨، ص ٣٢٩ بين القصرين) كما أوردها عبد الرحمن الرافعي في الجزء الأول من كتاب "ثورة ١٩١٩"، ص ١٦١).

ولم يهمل نجيب محفوظ الاعتماد على الشعر في بيان الأحداث الثورية والاستشهاد به، وهي وسيلة اعتمدها عبد الرحمن الرافعي مثل الاستشهاد بقصيدة حافظ إبراهيم عن مظاهرة النساء في ٣/١٦ سنة ١٩١٩ التي ذكر نجيب محفوظ مطلعها (ص ٣٥٥ بين القصرين) وأوردها الرافعي كاملة للاستشهاد بها أيضًا (ص ١٨٩، ص ١٩٠ جـ ثورة ١٩١٩).

وفي كثير من الأحداث التاريخية الجانبية يترسم نجيب محفوظ خطى الرافعي وبخاصة أحداث الثورة، مثل: أحداث مظاهرة يوم الأحد ٩ من مارس سنة ١٩١٩ وردت ص ١٧٢ جـ١ ثورة ١٩١٩ وص ٣٤٠ بين القصرين، ومظاهرة يوم الثلاثاء ١١ من مارس سنة ١٩١٩ وردت ص ١٧٤ جـ١ ثورة ١٩١٩ وص ٣٤١ بين القصرين ومظاهرة يوم الخميس ١٣ من مارس سنة ١٩١٩ وردت ص ١٧٧ جـ١ ثورة سنة ١٩١٩ وص ٣٤٣ بين القصرين بل إن نجيب محفوظ يتخذ طريقة الرافعي أحياناً، في إيراده الحدث الواحد بعدة روايات على ألسنة عدد ممن شهدوا

الواقعة، أو سمعوا بها، وهي طريقة تجمع بين الشحنة الانفعالية في الأحداث وحيدة الراوي، وذلك مثل حديث الشيخ متولي عبد الصمد الذي نقله عن "شداد بك" والذي ورد إليه من آخرين عن أحداث القمع التي حدثت في قريتي "العزيزية" و "البدرشين" يوم ٢٥ من مارس سنة ١٩١٩"[1] والتي أوردها عبد الرحمن الرافعي (ص ٢٦٣ ج١ ثورة ١٩١٩) ومثل حكايته مظاهرة الفرح التي قام بها الشعب احتفالاً بعودة سعد زغلول[2] "يوم ٧ من إبريل سنة ١٩١٩ والتي أوردها الرافعي بطريقة مشابهة (ص٦، ٧ جـ ٢ ثورة ١٩١٩)، ولم يكتف نجيب محفوظ بتتبع هذه الأحداث القومية وإنما تتبع الأحداث والأحوال الاجتماعية والاقتصادية خلال هذه الفترة.

إن هذا الجانب التاريخي من الثلاثية خدع بعض الباحثين وحجب عنهم جوانب أخرى في الرواية، مما دفعهم إلى الحكم على الثلاثية بأنها ليست إلا رواية من روايات الحقبة التي تؤرخ لفترة زمانية خاصة، ومهمتها نشدان الحقيقة التاريخية، ولذلك يقول أحد الباحثين: "وينعكس الصدى البعيد الذي لاقته "الثلاثية" في مقولتين رددهما النقد – واختلف حولهما – لوصف إنجاز هذا العمل الأدبي الكبير: مقولة "المسح" الاجتماعي ومقولة "التأريخ" لتطور مصر الاجتماعي والسياسي[3]" ويقول الدكتور علي الراعي عن هذا الفريق: "من قرائها من ذهب إلى القول بأنها ليست رواية في الواقع بل هي سجل اجتماعي تاريخي: اتخذ شكل السرد الروائي وسيلة لبلوغ أهدافه، وإلا فأين البطل في هذه الرواية؟

---

(١) بين القصرين. ص ٤٤٩

(٢) بين القصرين ص ٤٥٨ .

(٣) د. ناجي نجيب/ قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ. ص ١٣

أين هي الحادثة الكبرى التي يندفع إليها تيار السرد، والتي تتأزم عندها الأمور ثم تسير إلى انفراج تعقبه النهاية أياً كانت هذه النهاية سعيدة أم مفجعة.

إن الثلاثية في رأي هذا الفريق من قرائها ليست رواية بالمعنى المفهوم لأنها جملة قصص في قصة واحدة، وهذا يسلبها الشكل الفني المتسق ويضعف من تأثيرها الفكري والفني على القراء(١)".

ومن ناحية أخرى فإن نجيب محفوظ يعني في قصته بالشخصيات عناية كبيرة، فهو يصف حياتها وشكلها الخارجي ومحتواها الداخلي، ويتناول ماضيها بالتقارير، ويعيد تركيبه من خلال وصفه للمشاهد الخيالية التي تطرق أحياناً ذاكرة الشخصيات، ومن ثم يكون لها أثر كبير في تشكيل تجربتها، وقد يكشف الكاتب عن الرؤية الداخلية للشخصية عن طريق وصف العالم المحيط بها من منظورها الخاص وليس من خلال الوجود الموضوعي لهذا العالم الخارجي.

والكاتب لا يكتفي بتصوير الشخصيات في ثباتها بل يعمل على رصد حركتها وتفاعلها الداخلي والخارجي أثناء تطورها، حيث تقوم في داخل كل شخصية معركة هدفها الحفاظ على كيانها عن طريق المواءمة بين قدراتها الذاتية التي ورثتها أو تعلمتها أو عملت البيئة على تشكلها وبين ما يمكن أن يطرأ عليها من أحداث خارجية تتطلب منها تصرفاً مناسباً، أو من خلال الصراع النفسي بين المكونات الذاتية داخل الشخصية الواحدة، يقوم الكاتب برصد ذلك التفاعل في تطور الشخصية عبر الزمان وحركتها في المكان، وبذلك فإنه يجعل لكل شخصية فكراً خاصاً ومنطقاً ذاتياً ورؤية متفردة رغم تطورها وسريان دبيب الانحلال فيها كلما تقدم بها الزمن، وهو بذلك يطور تقنيات رسم الشخصيات في الرواية المصرية

(١) د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية ص ٢٤٠.

وينتقل بها نقلة ضخمة، إذ يتجاوز المظهر الجماعي الذي كان سمة السيرة الشعبية والملحمة إلى المظهر الفردي الذي هو سمة الرواية الواقعية، كما أنه يكشف القناع عن المظهر الخارجي الزائف للشخصيات، فتبدو على حقيقتها المعقدة، والتي لا يصلح وصفها أو الحكم عليها بكلمة واحدة أو تنميطها على أنها خيرة أو شريرة؛ لأن الشخصية عند نجيب محفوظ أصبحت مثل جبل الثلج الذي لا يبدو منه إلا جزء يسير منه بينما يختفي أكثره تحت الماء.

ومن أساليب الكاتب في رسم الشخصيات استخدامه للحديث النفسي المحكيّ بضمير الغائب أو المختلط بضمير المتكلم، ويكون ذلك عندما يحتدم الموقف ويشتد انفعال الشخصية، واستخدامه أيضًا للحوار الخارجي الموجه والأحلام المحكية، ومنها وصف الصورة الداخلية التي تنعكس للأفعال الخارجية أو وصف السلوكيات التي تنشأ نتيجةً للتأثر بالأحداث الخارجية وتكون بمثابة ردود الأفعال بالنسبة لها.

هذا الاهتمام من جانب نجيب محفوظ بالشخصيات حجب – أيضا –عن بعض الباحثين الجوانب الأخرى في الثلاثية، مما دفعهم إلى النظر إلى الثلاثية على أنها رواية نفسية في المقام الأول، يقول أحد الباحثين: "سأحاول في هذه الدراسة أن أنتحي جانباً آخر من الدراسة وأنظر إلى الثلاثية على أنها عمل كبير ينتمي إلى المدرسة النفسية في القصة"[1] ويقول: "إن البناء الفني في الرواية يتركز على ركيزتين وهما: المنولوج الداخلي . . . والديالوج الدرامي. . . والفجوات التي توجد بين المنولوج والديالوج يقوم المؤلف بسدها بإضافات تقريرية عن الشخصية[2]" ويقول

(١) نبيل راغب "قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ" ص ١٢٨ .

(٢) نبيل راغب "قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ" ص ١٣٤ .

آخر: "إن الأهمية الأولى للثلاثية قائمة في مجالها السيكولوجي، وهذا على الأقل ما يتراءى لنا[1]".

إن هاتين النظرتين "التاريخية" و "النفسية" رغم صدقهما الجزئي على الثلاثية إلا أنهما لا يصلان إلى المدى الذي يجعل من الثلاثية رواية تاريخية أو رواية نفسية، ذلك لأن الحكم على رواية بأنها تاريخية أو نفسية لا يقوم على مجرد كشفها عن أحداث تاريخية أو مجرد العناية بالشخصيات، وإنما يقوم على غلبة الجانب التاريخي على بقية الجوانب أو غلبة الجانب النفسي على الجوانب الأخرى، هذا وللصياغة والأسلوب جانب كبير في هذا المجال.

فالرواية التاريخية المعروفة برواية الحقبة أو رواية الأجيال – والتي أراد الباحث السابق إدراج الثلاثية فيها – شكل غير فني يقوم على إعادة بناء الحوادث التاريخية وسردها واستخدام القوانين العقلية في الإقناع بها، فهي تعتمد على ما يعتمد عليه علم التاريخ من الكشف عن الحوادث واستمالة القارئ وجذبه لمتابعتها، أما في ثلاثية نجيب محفوظ ومثيلاتها فأكثر أحداثها التاريخية متمثلة في وضع زماني، وهي خاضعة للظروف التي نشأت فيها، مثلها في ذلك مثل الأحداث الموضوعة تماماً، وهي تعد من الجانب الذي تناوله الكاتب خاضعة خضوعاً تاماً للسلوك الذاتي للشخصيات، ومن هذا الجانب – أيضًا – فإن الأحداث التاريخية ليست مقحمة على عالم الرواية ولا خارجة على قانونه الذاتي بل هي مرتبطة بأسباب ومسببات وقوانين داخلية، فمثلاً يتناول الكاتب قضية الاستعمار البريطاني – وهي أخطر قضية تاريخية في هذه الفترة – من خلال الاهتمام الذاتي لكل

---

(١) الأب جوميه "ثلاثية نجيب محفوظ".

شخصية في الرواية، فمشكلة الاستعمار هذه تتمثل عند أحمد عبد الجواد قبل الثورة في حرمانه من الأزبكية التي يقضي فيها شهواته، وتتمثل عند الشيخ متولي عبد الصمد في قضية تمزيق الإنجليز لشال عمامته فهو يرفع يديه قائلاً: "اللهم مزق شمل الإنجليز كما مزقوا شال عمامتي". وقضية التحرير الوطني في نظر "غنيم حيدو" صاحب معصرة زيوت الجمالية ليست ذات شأن بجانب مشكلته الذاتية القائمة على رغبته في التبول أثناء تسخير الإنجليز له في ردم الحفر ليلاً، وقد كان في هذه الأثناء بالغاً منزولاً، يقول لصديقه أحمد عبد الجواد: "إخراج شوية بول أهم الآن عندي من إخراج الإنجليز من مصر كلها[1]" هكذا تحولت الأحداث التاريخية على يدي نجيب محفوظ إلى مشاكل ذاتية للشخصيات وأصداء داخلية، ومن ثَم فهي جزء من حياتهم رغم تعبيرها عما حدث.

يقول أدوين موير - مبيناً الفرق بين ما يسمى بالرواية التاريخية أو رواية الحقبة والرواية الفنية:- "الكاتب الخيالي يستطيع أن يرسم صورة للمجتمع، ولكن المؤرخ وحده هو الذي يستطيع أن يعيد بناء مجتمع معين أو يعرض لنا مجتمعاً في تطوره، ورواية الحقبة بحق نوع زائف من التاريخ تقتحم عالم الرواية من وقت لآخر[2]"وبذلك فإن الهدف الأساسي من الثلاثية لم يكن البحث عن الحقيقة التاريخية رغم تعبيرها عنها، بل تشكيل عالم خيالي منظوراً من زوايا مختلفة، ومتخذًا جزئياته من الواقع وفي الوقت نفسه معبرًا عن هذا الواقع.

كذلك فإن الرواية النفسية تقوم على الكشف عن المحتوى الداخلي للشخصية، إذ يكون البحث عن حقيقة هذه الشخصية في صورتها المنفردة هو

---

(١) بين القصرين ص ٤٣٠ .

(٢) إدوين موير "بناء الرواية" ترجمة إبراهيم الصيرفي ص ١٢١ .

المحور الرئيسي فيها، وحينئذ لا يكون للأحداث الخارجية وجود إلا عندما تنعكس في نفس الشخصية، ولا يكون لهذه الأحداث وظيفة غير الكشف عن جوانبها الداخلية، فالترتيب الزمني للأحداث الخارجية يختل توازنه عندما يدخل في إطار الرواية لسيطرة الزمن النفسي عليها، أي أنه سيرتبط بالزمن النسبي الكائن في التجربة الإنسانية، ومن ثم فإن الفرق يزول بين الماضي والحاضر، ويصبح العالم الخارجي مجموعة من الصور المتداخلة التي يبدو أقلها للعيان ويختفي أكثرها، لأنه يصبح مجموعة متخيلة من الأحداث والأشخاص تختلط فيها الأصوات والروائح وجميع التجارب الحسية.

والوسيلة التي اعتمدتها الرواية النفسية الحديثة للتعبير عن هذا العالم الداخلي هي أسلوب تيار الوعي (The stream of Consciousness) ومن ثَم فإن أكثر الروايات النفسية عنيت باللحظة الحاضرة وبالتركيز عليها، وأهملت ذلك الأسلوب الذي يتناول جميع الفترة زمانية التي تستغرق عمر الشخصية، لأن أسلوب تيار الوعي يقوم بهذه المهمة عن طريق التركيز على اللحظة الحاضرة والتعمق في اغوار التجربة الإنسانية وتصويرها على أنها تحدث الآن ساعة وقوعها، ولذا فإن الزمن الذي استغرقته قصة "عوليس" لجيمس جويس إمام كتاب القصة النفسية الحديثة لم يستغرق إلا يوماً واحداً، ومثله في ذلك روايات فرجينا وولف فهي تعتمد على اللحظة الحاضرة[1] حيث يكتفي هذا النوع من الروايات بالسياحة الباطنية في الشخصية ويجعلها بديلاً عن السياحة الخارجية، ويكتفي بالذكريات الحرة والتخيلات والدفقات الشعورية عن الوصف العقلي الخارجي[2].

(١) القصة السيكولوجية ليون إيدل ص ٥٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١ .

وليست الثلاثية من ذلك في شيء فعنايتها بأفكار الشخصيات وبنفوسهم وبأثر الأفعال الخارجية فيهم إلى جانب عنايتها بالأفعال الخارجية لا تؤدي إلى إدراجها ضمن الروايات النفسية التي تعتمد أسلوب تيار الوعي، ومن قبل دعا كل من "بلزاك" و "ديستويفسكي إلى ضرورة تلخيص أفكار الشخصيات وترجمة أحاسيسها في كلمات"(١) ولم يقل أحد عما كتبه أحدهما أو كلاهما إنه ينتمي إلى المدرسة النفسية في القصة.

بعد ذلك البيان لا يمكن الحكم على الثلاثية بأنها مجرد "رواية ترتبط بحقبة تاريخية خاصة " ولا يمكن النظر إليها على أنها "رواية نفسية"؟!

إذا كان الأمر كذلك فإلى أي نوع تنتمي الثلاثية وأي حقيقة كانت تبتغيها؟ إن القارئ للثلاثية يجد أن العلاقة التي تربط بين الهيكل الفني في الرواية وبين الأحداث التاريخية المصرية خلال الفترة من ١٩١٧ حتى ١٩٤٥م ذات شقين:

أولهما: علاقة العمل الفني بمادته، فالكاتب تناول أشخاصاً وتناول أحداثاً وأماكن تاريخية من هذه الحقبة لتكون مادة لروايته فحسب.

ثانيهما: علاقة العمل الفني بموضوعه فالكاتب يجعل هذا العمل الفني يتناول حياة المجتمع المصري بالتصوير والتحليل والإيحاء بمقوماته النامية والثابتة، وبعاداته وتقاليده وأحواله السياسية والاجتماعية.

والمادة وحدها وكذلك الموضوع وحده أوهما معاً لا يدلان على نوع الحقيقة المبتغاة ولا على التقنيات الفنية التي قام عليها العمل الأدبي، لأن الذي يدل على ذلك ويبينه إنما هو كيفية صياغة هذه المادة وكيفية التناول الفني لهذا الموضوع، وهما وجهان لعملة واحدة تتمثل في الشكل الفني الذي قامت الرواية عليه وهذا ما سوف نبينه.

---

(١) القصة السيكولوجية ليون ايدل ص ٤٠، ٤١ .

فالثلاثية – كما سبق القول – ثلاثة أجزاء: ١- بين القصرين وهي تحتوي على مقدمة يعرف فيها الكاتب بالعالم الروائي: "أسرة أحمد عبد الجواد" الأب والأم ثم الأبناء "ياسين" و "خديجة" و "عائشة" و "كمال" ويعرف بالشخصيات التي لأفراد الأسرة علاقة بها مثل "مريم" وأسرة "محمد رضوان"، و"هنية" أم "ياسين" وأسرة "آل شوكت" الارستقراطية و "محمد عفت"، وعلي عبد الرحيم، وإبراهيم الفار "جلساء السيد وندمائه وكذلك" جليلة" و "زبيدة" عشيقتي الجماعة، والحمزاوي وكيل "السيد أحمد" في متجره، وغيرهم من الشخصيات الكثيرة المذكورة أو المتخيلة، كذلك يصور فيها الأماكن التي جرت فيها الأحداث مثل منزل العائلة وما فيه والدكان الذي يعمل فيه السيد أحمد ومجلس الطرب الذي يحوي الرفاق كل ليلة، وكذلك منزل أم ياسين في قصر الشوق ومنزل آل شوكت في السكرية، والحسين وغيرها.

كما يتناول في هذه المقدمة العلاقة التي تربط الأسرة بالعالم الخارجي متمثلة فيما يتوارد على الأسرة من أخبار عما يدور في مصر من أحداث سياسية، كذلك يصور العلاقة التي تربط كل أفراد والرواية بعضهم بالبعض الآخر، مثل العلاقة التي بين السيد أحمد وأفراد الأسرة وعلاقته بالرفاق خارج الأسرة، وعلاقة ياسين بأمه، وعلاقة فهمي بمريم، وعلاقة خديجة بعائشة وعلاقة الجميع بأم حنفي وعلاقة كمال بأمه وبأبيه. . . . الخ.

كل هذه الأشياء التي تناولتها المقدمة: الشخصيات، والأماكن، والعلاقات، لم يذكرها الكاتب على أنها موجودة وجوداً موضوعياً فحسب وإنما على أنها موجودة أيضًا داخل كل شخصية من شخصيات الأسرة وجودا نفسيا، فكل شخصية في الرواية وكل مكان وكل علاقة – ذكرها الكاتب عن طريق الوصف أو

التقرير أو السرد بلسان الراوي – ذكر لها عدداً من الصور الداخلية المنعكسة على شخصيات الأسرة، مما أدى إلى أن لكل شيء في الرواية وجودين، أصبح لكل شيء في الرواية وجود موضوعي وفي الوقت نفسه أكثر من وجود نفسي نسبي، مما جعل كل حركة أو كل قول من إحدى الشخصيات يتخذ مجموعة من الصور داخل الشخصيات الأخرى كما يقابله مجموعة مختلفة من الأفعال المبادلة لهذا الفعل السابق، سواء أكانت هذه الأفعال مذكورة أم مقدرة، وسواء أكانت وظيفتها في بناء الرواية هو التمهيد لفعل آخر أم مجرد الكشف عن هذا الشيء وعن رؤية الشخصية المنعكس عليها.

وقبل الخوض في بيان التقنيات التي قامت عليه الرواية يجدر التأكيد على أنني أستخدم مصطلح "الفعل" بدلالة تختلف عن مصطلح "الحدث"، فالفعل عبارة عن تصرف نابع من الخبرة الذاتية للشخصية الفاعلة، هذه الخبرة التي عالجها نجيب محفوظ في شخصيات الثلاثية بطريقة علمية موضوعية أفادت من نظريات علوم الوراثة والنفس والأجناس والاجتماع والتربية. وذلك بخلاف "الحدث" الذي هو قول أو حركة ينسب إلى إحدى الشخصيات ليشخص فكرة أو ليؤكد صفة، أو ليدل على "حالة" خاصة، دون أن يكون مرتبطا بأسباب مادية واقعية.

مثال ذلك هذا المشهد الذي قام به "ياسين" – أحد شخصيات الثلاثية– والذي يصوره الكاتب على النحو التالي: "ارتمى على أول مقعد صادفة غير بعيد من الباب وقد بدأ خائر القوى ساهما ثم دعا النادل وطلب دورق كونياك بنبرات نمت على نفاد صبره[1]" لو صدر هذا التصرف نفسه عن إحدى شخصيات "شجرة

---

(1) بين القصرين ص ٧٢ .

البؤس " لطه حسين – مثلاً – لكان تعبيراً من الكاتب عن ظاهرة شرب "الكونياك" في جيل من الأجيال، أو كان إيذانا باضمحلال سلطة هذا الجيل، ذلك لأن طه حسين لم يعن بربط السلوك الذي تقوم به إحدى الشخصيات بمسببات نفسية وتربوية، بل عني بها من حيث دلالتها على الظواهر الاجتماعية فحسب، ولو ورد في إحدى روايات الشخصية في رواية إبراهيم الكاتب مثلاً لكانت غايته الكشف عن جانب من جوانب الشخصية، مثل الفسق أو التعبير عن الضيق الذي أصابها، ولو جاء في إحدى روايات العبرة لكانت وظيفته النهاية التعسة التي وصل إليها البطل بعد إخفاقه في حبه العنيف للبطلة.

أما في الثلاثية فالأمر مختلف تماماً، ولكي يتضح الفارق جليا تجدر الإشارة إلى هذه العبارات التي أتى بها نجيب محفوظ بعد النص السابق، ويقول فيها: "من عجب أنه لم ينس الرجل وأنه عرفه من النظرة الأولى، متى رآه آخر مرة؟. . لا يستطيع أن يجزم، ولكن من المحقق أنه لم تقع عليه عيناه في مدى اثنتي عشرة سنة إلا مرتين أحداهما التي زلزلته الآن، . . . ألا سحق الله المصادفة العمياء التي ألقت به في سبيله. . . وعلى رغمه حملقت عيناه في الماضي البغيض، بقوة الهياج المثار في رأسه وقلبه، فانشق الظلام عن أشباح شائهة طالما ناوشته كرموز للعذاب والكراهية فميز من بينها دكان فاكهة يقوم على رأس عطفة قصر الشوق، وطالعته صورة غامضة المعالم، هي صورته وهو صبي، فرآه وهو يحث خطواته المتقاربة إلى ذلك الدكان حيث استقبله ذلك الرجل ثم حمله قرطاساً مليئاً بالبرتقال والتفاح فتناوله مسروراً وعاد به إلى المرأة التي بعثته وانتظرت، إلى أمه دون غيرها وأسفاه!. . . وقرصته قشعريرة فزع فتخاذل جسمه البادن الفارع وتضاءل حتى استحال لا شيء وجيء بالدورق والقدح فصب ونهل في نهم وعصبية متعجلاً حظ الشاربين من الانتعاش

والنسيان، ولكن فجأة تراءى له من أعماق الماضي وجه أمه فلم يتمالك من أن يبصق، أيهما يلعن الحظ الذي جعلها أمه أم جمالها الذي شغف كثيرين حباً وأحاطه بالكوارث؟! والحق أنه لم يكن بوسعه أن يغير أمراً مما قدر عليه، ولم يكن بوسعه إلا أن يذعن للقضاء الذي هرس عزة نفسه، أفليس من الظلم أن يكفّر بعد ذلك عن حكم القضاء كأنه هو الجاني الأثيم[1] ".

لقد تجمع الماضي كله في رأس ياسين، طوفان من صور الماضي يظهر فيها وهو طفل في موقف مخز، يتذكرنفسه عندما كان وسيطا بين أمه و عشيقها، ولم يكن له حيلة في دفع هذا الماضي ولا اختيار له سواه، بالإضافة إلى أنه لم يزود بوسيلة ثقافية تنقذه مما هو فيه، فكان اللجوء إلى الخمر لوناً شبه اضطراري لنسيان الماضي والحفاظ على النفس من وطأة والألم أو الدمار، بالإضافة إلى أن أخلاق ياسين لا تختلف كثيراً عن أخلاق أبيه السكير وأمه البغي لأنه امتداد تربوي ووراثي لهما، فأصبح مطبوعاً على الفسق وهكذا يعبر "الفعل" في الثلاثية عن موقف محلل محكوم بحتمية مادية تاريخية لا فكاك منها، حيث الحاضر ثمرة للماضي، أما "الحدث" فلا يعبر إلا عن مجرد "حالة"، وشتان بين الموقف المعبر عن سلوك، والحالة المعبرة عن مجرد صفة، والسلوك من مقومات الشخصيات الحية أما الصفات والحالات فهي أجدر بالأنماط القصصية.

وللفعل عدةُ خصائص، منها أنه عبارة عن رد فعل من الشخصية تجاه فعل آخر أو مجموعة من الأفعال الأخرى، وهو دليل صريح على "موقف" الشخصية من الأفعال المتقدمة أو من الحياة جملة، ومن خصائصه أيضًا أنه يمر بثلاث مراحل:

---

(١) بين القصرين ص ٧٢، ٧٣ .

المرحلة الأولى: أنه يبدأ بوصفه صدى نفسيا لفعل خارجي، المرحلة الثانية: تفاعل هذا الصدى بالمكونات الداخلية للشخصية ومحاولة إعادة التوازن الذي افتقدته نتيجة لدخول هذا الفعل الطارئ ثم تتمثله ويتحول هذا الفعل إلى جزء من الخبرة، المرحلة الثالثة: رد الفعل الصادر عن الشخصية والمعبر عن مدى استفادة هذه الشخصية من الفعل السابق، ثم يكون رد الفعل هذا فعلا جديدا بالنسبة للشخصيات الأخرىَ ومن ثم يتطلب من كل واحدة منها التفاعل معه، مما ينشأ عن ذلك شجرة متشابكة الفروع من الأفعال وردود الأفعال، ثم تنمو هذه الشجرة نموا ذاتيا حتى تصل إلى الأغصان، هذا هو النمط المكرر للبنية السردية للأفعال في الثلاثية.

قد يكون الفعل قولاً أو حركة، وذلك عندما يتاح للشخصية التعبير عن رأيها أو التصرف الحر، أما إذا لم يتح لها ذلك فهي تقوم بأفعال مبادلة في الخفاء أو قد يتخذ الفعل المبادل للفعل السابق صورة الحلم أو الهواجس وقد يختبئ وراء السخرية أو الكذب أو التعبير بالرمز أو بالصورة أو الإيحاء الذي يعبر عنه بتغير لون الوجه أو حركات الأطراف، وقد يكون مقدرا لا يظهر هو بل تظهر آثاره ونتائجه.

إن الفعل في حقيقته (خطاب) أو تعبير عن موقف خاص وفريد لأنه يرتبط بالشخصية الفاعلة وبالشخصية المتلقية وبالزمان الذي يقع فيه وبالمكان الذي حدث عليه، أما "الحدث" فقد يتكرر لأنه دليل عام ولغة موضوعية "للحالة" التي يريد الكاتب إثباتها، ومن ثم فإن الأسلوب اللغوي الذي يرسم أو يصور الفعل يختلف عن الأسلوب الذي يقرر الحدث.

قامت افتتاحية "بين القصرين" مثلما قامت الثلاثية كلها على تقنية "الفعل"

وليس على تقنية الحدث، ولكن وظيفة الفعل في هذه الافتتاحية تكمن في الكشف عن العالم الروائي: الشخصيات والأماكن، والعلاقات وذلك بخلاف وظيفته في صلب الرواية حيث يقوم بالكشف عن التطور الذي يلحق هذا العالم عبر مسيرته الزمانية والمكانية، ومن ثم: فإن الزمان يكاد يتوقف في الافتتاحية فهي لا تستغرق سوى يوم واحد من الزمان الحكائي في بين القصرين (سنتان وستة أشهر وثمانية أيام) أي أن نسبة الزمان الذي تستغرقه الافتتاحية إلى الزمان الكلي هو ١ إلى ٨٨٨ فقط، أما ما تشغله المساحة الكتابية للافتتاحية (زمان الخطاب) من صفحات بين القصرين فهو ٧٢ صفحة من بين عدد صفحاتها البالغ ٤٨٠ صفحة أي بنسبة ١ إلى ٧ تقريباً.

و كل فصل في الافتتاحية يقوم على محور واحد أو أكثر وكذلك في صلب الرواية ولكن الفارق بينهما يظهر في أن المحاور الرئيسية في الافتتاحية هي الشخصيات بينما المحاور الرئيسية في صلب الرواية هي الأفعال الرئيسة.

يخصص الكاتب الفصل الأول من الافتتاحية لشخصية "أمينة": حيث يصف عاداتها وصلتها بالمنزل وبالحي الذي تقيم فيه ويصف جسمها وتجربتها وعالمها الخاص وعلاقتها بزوجها "السيد أحمد عبد الجواد" وبأبنائها، كل ذلك يعرضه الكاتب عن طريق العرض، أي من خلال الوصف الدقيق لحركات أمينة وهي تقوم عند منتصف الليل "كعادتها" لاستقبال زوجها، ويخصص الفصل الثاني لشخصية "السيد أحمد عبد الجواد": علاقته بزوجته ويصف جسمه وتجربته وعالمه الداخلي الخاص به واهتمامه بالعالم الخارجي، وعاداته، كل ذلك - أيضًا - من خلال دخول السيد حجرة النوم ثم نومه.

ويخصص الفصل الثالث للمنزل: حيث الحركة المعتادة فيه وصورته وخطته ويصف أجزاءه والناس الذين يتحركون فيه وذوق الأسرة وأعمالهم وعاداتهم،

ويتضح ذلك من خلال حركة استيقاظ الأسرة في الصباح، ثم يتبعه الفصل الرابع لبيان علاقة السيد بأفراد الأسرة من ا لذكور من خلال تناولهم للإفطار، أما الفصل الخامس فيتناول فيه أفراد الأسرة من الإناث: خديجة وعائشة وعلاقتهما بأمهما وأبيهما، وهكذا يجعل الكاتب لكل جزء من أجزاء العالم المصور فصلاً يجعل إحدى الشخصيات أو مجموعة منها تتحرك فيه حركة بطيئة، بالنسبة لصلب الرواية

وقد نشأ هذا البطء من: تمادى الكاتب في ذكر التفاصيل الدقيقة للأشياء الخارجية والتفاصيل الدقيقة لحركة الشخصيات أثناء قيامها بالفعل، مما يعمل على كشف صورة الشخصية وعلى استحضار الموقف المذكور في حالته الفريدة مثل قوله يصف حركة أمينة عند استيقاظها ليلاً لاستقبال زوجها: - "جلست في الفراش بلا تردد لتتغلب على إغراء النوم الدفيء وبسملت ثم انزلقت من تحت الغطاء إلى أرض الحجرة، ومضت تتلمس الطريق على هدى عمود السرير وضلفة الشباك حتى بلغت الباب ففتحته، فانساب إلى الداخل شعاع خافت ينبعث من مصباح قائم على الكونصول في الصالة، قد دلفت منه وحملته وعادت به إلى الحجرة وهو يعكس على السقف من فوهة زجاجته دائرة مهتزة من الضوء الشاحب تحف به حاشية من الظلال، ثم وضعته على خوان قائم بإزاء الكنبة"[1].

وينشأ البطء في حركة الأفعال عبر الزمن في الافتتاحية بسبب عناية الراوي بوصف الشخصيات من الخارج يقول عن "أمينة" – أيضًا –: "كانت في الأربعين متوسطة القامة تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممتلئ في حدوده الضيقة لطيف التنسيق والتبويب، أما وجهها فمائل إلى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات، ذو

---

(١) بين القصرين ص ٥.

عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيهما نظرة عسلية حالمة وأنف صغير دقيق يتسع قليلاً عند فتحتيه، وفم رقيق الشفتين ينحدر تحتهما ذقن مدبب، وبشرة قمحية صافية تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوادها عميق نقي"[1].

والكاتب يتناول الأمكنة من خلال رؤية الشخصية لها، مما يؤدي إلى الكشف عن الشخصية وعن الأمكنة في آن واحد، كما يؤدي إلى التقاط صورة حية وفريدة لهذه الأمكنة، فهو يصف شارعي النحاسين وبين القصرين من خلال رؤية أمينة وهي تنظر من المشربية ليلاً في انتظار بعلها بقوله: "كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين ويلتقي تحتها شارعا النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف في أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة، وتخف في أسافلة بما يلقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر. . . . . . ألخ " ثم يقول: " منظر ألفته منها العينان ربع قرن من الزمان[2]".

ويتطرق الكاتب إلى داخل الشخصية فيصف عالمها الداخلي وصورة العالم الخارجي منعكسة عليه "فأمينة" ترى أن المنزل مسكون بالجن وأنها قد قاومتهم حيناً من الدهر بتلاوة آيات من القرآن ثم لما طال جوارها لهم ألفتهم وألفوها، فلم يؤذوا لها صبياً ولا اعترضوا لها سبيلاً، ومن خلال ذلك يصف ماضيها وحياتها قبل أن تأتي إلى هذا المنزل وبعد أن سكنت فيه، كل ذلك عن طريق الوصف

---

(١) بين القصرين ص ٦ .

(٢) بين القصرين ص ٦ .

الخارجي بلسان الراوي.

على أن الكاتب في الافتتاحية لا يترك فسحات زمانية كالتي يتركها بين الأفعال في صلب الرواية، والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الافتتاحية أفعال صغيرة يعمل الكاتب دائماً على تثبيتها على أنها عادة من خلال التصريح لدى كل فعل بأنه عادة، ، مثل قوله:" عند منتصف الليل استيقظت، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره. . هي العادة التي توقظها في هذه الساعة، عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ولا تزال تستأثر بكهولتها، تلقنتها فيما تلقنت من آداب الحياة الزوجة[1] " أو قوله:" ولكي يطمئن قلبها اعتادت أن تطوف بالحجرات[2] وزوجها يقدم عند منتصف الليل كالعادة[3]، وأصحابه يودعونه حيث يمضي "الحنطور" الذي يقله على الخرنفش كالعادة ثم تقوم بمراسم الاستقبال كالعادة سمعت وقع طرف عصاه على درجات السلم فمدت يدها بالمصباح من فوق الدرابزين لتنير له سبيله " فيقول لها مساء الخير يا أمينة بفترد في خضوع: مساء الخير يا سيدي،وتدخل الحجرة بالمصباح وتساعده على خلع ملابسه وتجلس على "الشلته" قبالته لحظات قبل النوم، هذه الإجراءات صورها الكاتب على أنها لم ينقطع تكرارها كل ليلة حوالي اثنين وستين عاماً.

كما أن الكاتب يعمل على تثبيت الصفة التي يجعلها للشخصية على أنها "خلق" مثل الشدة التي يمارسها "السيد أحمد في منزله " والخضوع الذي تقابل به أمينه هذه الشدة، ووسيلة الكاتب في ذلك هو تكرار الأفعال التي تتحقق فيها هذه

---

[1] بين القصرين ص ٥ .

[2] المرجع ص ٧ .

[3] المرجع نفسه ص ١٠.

الصفة، وإرجاع الصفة إلى أصولها النفسية والتربوية والوراثية والاجتماعية التي تجعل الشخصية مسيرة حسب قوانين هذه المؤثرات فأمينة مثلاً ساورها القلق يوماً من سهر زوجها في الخارج فأرادت أن تعترض ولكنها لم تلق إلا العنف من زوجها والتأنيب من أمها والخوف على حياتها الزوجية، فلم تجد ملاذاً من الاحتماء بالصبر الذي يدعو إليه الدّين، ثم لما لم تجد وسيلة للتمرد صدقت ما كانت تكذبه من قبل، وآمنت بأنه لا مناص من التسليم "كقضاء نافذ لا تملك حياله شيئاً[1]".

والكاتب يصور كل شخصية على أنها ذات مشاغل وأفكار خاصة تخفيها في داخلها غير المشاغل والأفكار التي تصرح بها للجماعة، مما نشأ عنه ازدواج نفسي عند بعض الشخصيات مثل ازدواج شخصيتي السيد وياسين، فكل منهما يحمل بين جنبيه شخصيتين متناقضتين، أو الصراع النفسي الناشئ من الماضي في شخصية "ياسين" أوالهم والقلق الناشئ من الوراثة الجسدية عند خديجة حيث ورثت أنفها عن أبيها فتسبب هذا الأنف في تعاستها، أو التطلع إلى الحب الفاشل عند فهمي وعائشة، والأفعال المشتركة بين الأفراد يثبتها الكاتب على أنها عادات وتقاليد وأعراف، فمجلس القهوة أصبح جزءاً من الحياة في الأسرة، وخشية الوالد وسطوته تحولت إلى عرف، وعمل أم حنفي "للبلابيع السحرية" لتسمين بنات الأسرة أصبح تقليداً.

بعد هذه الافتتاحية التي ركز الكاتب فيها اهتمامه على كشف العالم الروائي ولم يعن خلالها بمرور الزمن تأتي مرحلة أخرى تمهيدية يبدأ الزمن خلالها في الحركة وإن كان الراوي لم يتخل عن مهمة الكشف عن العالم الروائي بعد، حتى يمكن

---

(١) بين القصرين ص ٩ .

حسبان هذه المرحلة تابعة للمرحلة السابقة من حيث عنايتها بالكشف عن خواص الشخصيات، ويمكن أن تعد تابعة للمرحلة اللاحقة من حيث عنايتها بالأفعال المبادلة لأفعال سابقة في المقدمة.

كانت الشخصية أو المكان أو العلاقة التي يراد الكشف عنها هي محور الحديث في المقدمة، وكلها أشياء ثابتة، أما المحور في صلب الرواية فهو الفعل أو السلوك، أو الموقف، وهي متحركة نامية، في التمهيد جمع الكاتب بين الشخصية والفعل وجعلها محوراً للحديث، وطريقته في ذلك أنه جعل هذا التمهيد لشخصيات محددة هي "السيد أحمد" و "ياسين" و "فهمي" و "عائشة"، وجعل لكل شخصية موقفاً خاصاً يتعلق بها ناتجاً عن فعل خاص صادر منها، فالسيد أحمد يعشق امرأة هي زبيدة العالمة "ويزف إليها في منزلها، و "ياسين" أمه تعشق رجلاً جديداً وتتزوجه فيذهب إليها ليمنعها فلا يستطيع، وفهمي يطلب من أمه أن تحدث أباه في خطبة جارتهم "مريم" فيرفض الأب، و"عائشة"يتقدم ضابط من قسم الجمالية لخطبتها فيرفض الأب أيضًا.

هذه الأفعال من الشخصيات لم تكن جديدة كل الجدة ولم تكن مفاجئة، فقد تحدث الكاتب عند غراميات السيد أحمد — في المقدمة — وعن عشقه لجليلة منذ ربع قرن وتحدث عن شخصيته التي يستولي على شطر منها شيطان الفجور والسكر والعربدة وشطر آخر ملائكي طاهر، ومن ثم فإن فعله هذا مبادل لأفعاله السابقة ص ١٣، ١٤، و "ياسين" ليس فشله في إقناع أمه جديداً وليس زواجها جديداً كذلك، فهو واحد من المرات الكثيرة التي عددها في المقدمة، ولم تكن هذه الصدمة

أول صدمة لياسين من قِبل أمه(1)، ولم يكن تقدم فهمي برغبته في خطبة "مريم" إلا مبادلاً لأفعال فهمي السابقة في المقدمة ونتيجة منطقية لما ذكره من حبه لها، وكذلك كانت خطبة عائشة نتيجة لأفعال جريئة — حسب المنطق السائد – قامت بها عائشة في التعرض للضابط الشاب من خلال خصاص النافذة، ضُبطت خلالها متلبسة ولاقت من أختها أشد اللوم والتهديد.

ومن ناحية أخرى فإن كل فعل من الأفعال السابقة يعبر عن رغبات الشخصيات، وهو صادر عن تجاربها الشخصية التي قامت بها، هذه التجارب رغم تحدث الكاتب عنها في المقدمة إلا أنه يذكرها لحظة القيام بالفعل خلال الحديث الداخلي للشخصيات، وخلال اجترارهم لذكرياتهم الموصوفة، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لم تتحقق من كل هذه الرغبات إلا رغبة "السيد أحمد" ورغبة "هنية" أم ياسين، مما يدل على تغلب جيلها واحتلاله للصدارة.

وطريقة نجيب محفوظ في قص "الأفعال" وطريقة ترتيبها لا تكاد تتغير من أول الرواية إلى آخرها سواءً على مستوى الفقرة الواحدة أو على مستوى الجزء كله وهي قائمة على اتباع خطوات محددة ومنتظمة:

(أ) تبدأ بفعل صادر من إحدى الشخصيات الرئيسية أو الجانبية بحيث يكون هذا الفعل ناشئاً عن تفاعل خبرة هذه الشخصية مع موقف خارجي آخر.

(ب) ثم يأتي انعكاس هذا الفعل في الشخصيات الأخرى، إذ يصوره الكاتب على أنه يحدث داخل الشخصيات.

(ج) ثم يأتي رد الفعل الذي تقوم به كل شخصية وهو نتيجة طبيعية لتفاعل

---

(1) بين القصرين ص ٧٢: ٧٧ .

داخلي بين مكونات التجربة الذاتية للشخصية وبين الفعل الخارجي سابق الذكر.

هذا الفعل الذي نشأ من الحلقة الثلاثية السابقة قد لا يكون له أثر أو وظيفة إلا التعبيرعن الشخصية القائمة به، وقد يكون مؤثراً. ومن ثم يكون بداية لحلقة جديدة وتكون له أصداؤه. وتكون له أفعال مبادلة له تقوم بها الشخصيات ومن ثم تكون لهذا الفعل توابع جديدة من الأفعال المبادلة له.. وهكذا.

مثال ذلك هذا الحدث الذي يحكي خطبة ضابط قسم الجمالية لعائشة، فهو فعل مبادل لفعل سابق من عائشة وهو التعرض للضابط من خصاص النافذة، ألقى فهمي خبر هذا الفعل في مجلس القهوة قائلا: "الخبر هو أن حسن أفندي إبراهيم، ضابط قسم الجمالية – وهو من معارفي كما تعلمون – قابلني ورجاني أن أبلغ والدي رغبته في خطبة عائشة(1) "

ثم يأتي انعكاس هذا الفعل على الشخصيات "الأم" و "ياسين" و "عائشة" و"خديجة"، يقول الراوي: "أحدث الخبر – كما قدر فهمي من قبل ما دعاه إلى التردد وطول التفكير – آثاراً جد متباينة، فتطلعت الأم إليه باهتمام شديد، على حين صفر ياسين وهو يرمي عائشة بنظرة مداعبة ويهز رأسه، وخفضت الفتاة الصغيرة رأسها حياءً ولتخفي وجهها من الأعين أن تفضحها أساريرها فتعلن للناظرين ما يضطرب في قلبها الخافق، أما خديجة فقد تلقت الخبر بدهشة بادئ الأمر لم تلبث أن انقلب خوفاً وتشاؤماً(2) "

ثم يأتي دور الفعل المبادل وهو إبلاغ أمينة الخبر للسيد " قالت بصوتها المهموس الناطق بالأدب والخضوع:– سيدي.. حدثني فهمي قال:إن صديقاً له

(1) بين القصرين ص ١٤٣ .

(2) المرجع ص ١٤٣ .

رجاه أن يعرض عليك رغبته في خطبة عائشة.

ويصور الكاتب انعكاس هذا الخبر على السيد قائلاً: "سددت العينان الزرقاوان نظرة اهتمام ودهشة من فوق الكنبة إلى حيث تجلس المرأة على شلتة غير بعيدة من قدميه، كأنما يقول لها " كيف تحدثينني عن عائشة وأنا في انتظار أخبار عن خديجة[1]" سابق لأوانه[2]" رفض السيد للخطبة هو الفعل الذي نفذ وغطى على كل الأفعال الأخرى، على الرغم من أنه لم يمحها تماماً بل ظلت لها مبادلاتها النفسية أو الخفية التي لم يظهرها الكاتب، بسبب حجب الفعل الغالب لها، فهي موجودة ومتحركة ولكنها خلف الفعل الغالب، وقد تظهر بعد سلسلة طويلة من المبادلات الخفية، وذلك مثل ظهور هذا الضابط في القسم الثالث من الرواية "السكرية" وقد أصبح مأموراً لقسم الجمالية وهو يقوم بالقبض على عبد المنعم وأحمد ابني خديجة بسبب انتماء أحدهما للإخوان والآخر للشيوعية.

وهكذا تسير الرواية كلها في نظام يشبه النسج المحكم حيث تبدأ قطعة النسيج بمجموعة من الخيوط تعترضها خيوط أخرى فتختفي بعض الخيوط السابقة ويظل البعض الآخر ظاهراً، ثم لا تلبث الخيوط المختفية أن تعود إلى الظهور وتختفي بعض الخيوط التي كانت ظاهرة، وهكذا. . . . الخ، ومن ثم فإن الأحداث أو الفترات التي يتركها الكاتب بين الحين والآخر خلال مسيرة الأحداث وتشعبها ليست مهملة بل لها وجودها المتخيل، مما يضفي على عالم الرواية ظلالاً حية خلف حركة الأحداث التي يصورها، ويعمل على ربط أجزاء الرواية في وحدة محكمة.

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٨، ١٤٩ .

(٢) الرواية ص ١٤٩ .

أفعال الرواية كلها لا تشذ عن هذا القانون السردي الذي اتخذه نجيب محفوظ في الثلاثية، حتى الأفعال الخارجية التي تشبه الأحداث الدخيلة على عالم الرواية مثل أحداث الثورة أو الأحداث الوطنية والسياسية التي تحدث في مصر، ذلك لأن الكاتب صورها على أنها مبادلات لأفعال جزئية متناثرة في الرواية بدأت منذ المقدمة، في حديث السيد أحمد وأمينة عن آمالها وآمال الناس جميعاً في عودة الخديو، ثم في مواقف فهمي وأحاديث كمال وبقية الشخصيات بعد ذلك، ثم في حديثه عن الوفد وعن الإنجليز.

كانت بداية الرواية – زمانياً – منذ دخل السيد أحمد عبد الجواد المنزل كعادته عند منتصف الليل وجلس على الكنبة وجلست زوجته أمامه على "الشلتة" ودار بينهما الحديث التالي:– "يا له من رجل كريم الأمير كمال الدين حسين أما علمت بما فعل؟ أبى أن يعتلي عرش أبيه المتوفي في ظل الإنجليز، ومع أن المرأة علمت بوفاة السلطان حسين كامل أمس إلا أنها كانت تسمع اسم ابنه لأول مرة، ولم تجد ما تقول ولكنها – مدفوعة بعواطف الإجلال للمتكلم – كانت تخاف ألا تعلق على كل كلمة يقولها بما يرضيه فقالت – رحم الله السلطان وأكرم ابنه، فاستطرد قائلاً:– وقبل العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعداً وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل في موكبه من قصر البستان إلى سراي عابدين. . وسبحان من له الدوام[1] " وانتهت (بين القصرين) بعودة سعد زغلول من المنفى واستشهاد فهمي بن أحمد عبد الجواد، أي أنها بدأت يوم ٩ من أكتوبر

---

(١) بين القصرين ص ١٥ .

سنة ١٩١٧ وانتهت يوم ١١ من إبريل سنة ١٩١٩.

خلال هذه الفترة الزمنية حدث عدد كبير من الحوادث، بحيث يمكن ربط كل حركة في الزمان بما يقابلها من حركة في المكان، سواء أكانت هذه الأحداث خاصة بالعالم الروائي المباشر والذي تقوم به شخصيات الأسرة أو العالم الروائي غير المباشر والذي تقوم شخصيات ثانوية مذكورة أو غير مذكورة، كما أن حركة الأحداث وحركة الزمان يرتبط بهما حركة أخرى داخل المكونات الروائية كلها، من أشخاص أو أماكن أو عادات أو أخلاق أو غير ذلك، إذ يحدث في كل منها نوع من التغير، فشخصية السيد أحمد عبد الجواد رغم تفككها داخلياً منذ أول الرواية ورغم التناقض الشديد بين ظاهره الذي يدل على الإيمان المفرط وباطنه الذي يتضمن الفسق المفرط، حتى كأنه شخصان في شخصية واحدة، رغم ذلك إلا أن صورته المنعكسة في عقليات أبنائه وزوجته كانت في غاية القوة والتماسك إذ كانوا يتصورونه بطلاً من أبطال القصص المثالية لا يخطيء ولا يعصى ولا يلين، وقد عمل السيد غاية جهده على المحافظة على هذه الصورة، لأن أي مساس بها يكون تهديداً لمكان الصدارة الذي يتبوؤه، وتظل العلاقة التي بين الأب وأبنائه علاقة الساجن بالسجين، طاعة عمياء لا يستطيع أحد منهم أن يحدثه إلا ويداه إلى جانبيه، ولا يجرؤ أحد منهم على مخالفته حتى ولو كان ذلك في سره، يتمثل ذلك في المشهد الذي وصف فيه الكاتب كيفية تناول الأسرة لأفطارها وكأنه طابور عسكري [1].

ولكن الحوادث تأتي على السيد ويكبر الأبناء، ويكتشف ياسين أمر السيد إذ يذهب إلى زنوبة العوادة في منزل "زبيدة العالمة" فيجد والده وهو في قمة النشوة

(١) بين القصرين ص ٢٢.

والطرب، يفسق ويرقص ويشرب، هذا الكشف غير من شخصية ياسين وغير من صورة الأب في نظر ياسين، يقول الكاتب عنه بعد هذه اللحظة: "استيقظ في أعقابها كالذي يستيقظ من نوم طويل عميق على قلقلة زلزال عنيف، رأى في دقيقتين عمراً كاملاً ملخصاً في صورة كمن يرى في حلم هنيهة صورة جامعة لأحداث شتى يستغرق وقوعها في عالم الحقيقة أعواماً طويلة، رأى أباه حقاً، أباه دون غيره[1]" بعد هذا استطاع ياسين أن يفسق ويشرب وهو مطمئن النفس مثل أبيه، ولكنه لم يستطع أن يجرؤ على أبيه فيعارضه أو يقف أمامه.

ثم لا يلبث ياسين أن يكشف عن عيني فهمي الغلاف الكاذب الذي يحيط بشخصية الأب، حدث ذلك في الفرح الذي أقيم لزواج عائشة، وقد كان أثر هذا الخبر عنيفاً على فهمي، بسبب ما نشأ عليه من عقيدة ومثالية، فلم يكن على استعداد لفهم – بله لهضم – السيرة الخفية التي تتكشف له لأول مرة، خاصة وأن والده نفسه كان من أركان عقيدته ودعائم مثاليته، ولعل ثمة وجهاً من التشابه بين شعوره وهو يعاني هذا الكشف لأول وهلة وبين شعور الجنين –إن صدق الخيال– وهو ينتقل من مستقر الرحم إلى مضطرب الحياة، ولعله لو كان قيل له إن جامع قلاوون انعكس وضعه فصارت المئذنة أسفل بنائه والضريح عالية ". . . لما كان هذا بأدعى إلى إنكاره وانزعاجه[2] " ولكن ذلك لم يجعل فهمي يجرؤ – أيضًا – على الوقوف أمام جبروت الأب.

وتتوالى الأحداث وتقوم الثورة ويشترك فيها فهمي ويحاول الأب أن يمنعه،

---

(١) بين القصرين ص ٢٣٨ .

(٢) بين القصرين ص ٢٥٨ .

ولكن لأول مرة في تاريخ الأسرة يقف فهمي متحدياً إرادة الأب وهذا التحدي ليس تعبيراً رمزياً عن تمرد القوى الوطنية على الاحتلال بقدر ما هو تعبير عن تطور شخصية فهمي ومنذ ذلك الحين وشخصية الأب اتخذت مساراً آخر.

أما ياسين فقد حدثت له عدة حوادث كلها تتوافق مع مكوناته الداخلية، وكلها لم تحدث في سلوكه تغيراً كبيراً، ولكن تغيره كان في نفسه فقط. أما مجلس القهوة فقد غابت عنه عائشة ثم خديجة وحلت محلهما زينب زوج ياسين وبذلك فإنه فقد روحه المرحة.

وقد أدخلت زينب معها عادات ومعايير جديدة على الأسرة، في أنواع الأطعمة وفي المعايير الجمالية، ومن ناحية أخرى فإن القدر كان بين الحين والحين يختطف إحدى الشخصيات دون إنذار، أو يجود بمولود جديد دون تمهيد أيضًا، والكاتب يجعل الموت مفاجئاً للشخصيات ولا يحمل أي لون من ألوان الوعظ أو استدرار العواطف، ففي ذروة الفرح بزفاف خديجة يموت السيد محمد رضوان[1]، وفي نشوة سكر ياسين تخبره زوجة أبيه بأن أمه قد ماتت[2] وقبل استشهاد "فهمي" تلد عائشة، ويصل السيد إلى منزله بعد أن أُخبر باستشهاد "فهمي" فيكون أول صوت يترامى إلى سمعه غناء كمال "زوروني كل سنة مرة[3]". وينتهي الجزء الأول من الرواية بموت فهمي، ثم يبدأ الجزء الثاني.

---

(١) بين القصرين ص ٣٠١ .

(٢) المرجع ص ٤١٣ .

(٣) بين القصرين ص ٤٨٠ .

قصر الشوق:

تبدأ أحداث هذا الجزء سنة ١٩٢٤ وتنتهي سنة ١٩٢٧، وهو يبدأ بتمهيد – مثل الجزء السابق – إلا أن وظيفة التمهيد هنا هو الكشف عما حدث للعالم الروائي الذي سبق بيانه في "بين القصرين" بعد مرور خمس سنوات من المبادلات المتخيلة وأحداث الزمان المقدرة، والتي تنخر في عظام الشخصيات وتغير العادات والسلوك والمعايير والقيم، والعالم المحيط بسياساته واقتصادياته يبدأ التمهيد في هذا الجزء بالعادة التي بدأ بها الجزء السابق، وهي عودة "السيد" عند منتصف الليل من سهرته وصعوده السلم وانتظار أمينة له أعلى السلم والمصباح في يدها ولكن الفارق بين هيئة السيد هنا وهيئته هناك في بين القصرين فارق كبير، هناك يقول في أول بين القصرين: "وقفت في رأس السلم، وترامت إليها صفقة الباب الخارجي وهو يغلق. . . ثم سمعت وقع طرق عصاه على درجات السلم فمدت يدها بالمصباح من فوق الدرابزين لتنير له سبيله. . . وفي ثوان احتوتهما الحجرة[(١)]" وهنا في قصر الشوق بعد مرور سبعة أعوام يصور المشهد نفسه قائلاً "أغلق السيد أحمد عبد الجواد باب البيت وراءه، ومضى يقطع الفناء على ضوء النجوم الباهت في خطوات متراخية، وطرف عصاه ينغرز في الأرض الترية كلما توكأ عليها في مشيته المتثائبة. . . ولما جاز السلم لاح له الضوء الواني الهابط من أعلى يتحرك على الجدران واشياً بحركة اليد القابضة على المصباح، فرقى في السلم يداً على الدرابزين ويداً على عصاه التي بعث طرفها دقات متتابعة اكتسبت من قديم إيقاعاً خاصاً غدا ينم عنه كما تنم عنه سماته، وعند رأس السلم بدت أمينة والمصباح في يدها، حتى

(١) بين القصرين ص ١٠، ١١ .

إذا انتهى إليها توقف وصدره يعلو وينخفض ريثما يسترد أنفاسه. . . في الحجرة هُرع إلى الكنبة فتهالك عليها، ثم تخلص من عصاه وخلع طربوشه[1]"

فعلى الرغم من استمرار العادة إلا أن السيد غيره الزمان، وهكذا يقدم الراوي "أحمد عبد الجواد" في المرحلة الثانية، ولا يكتفي بهذه المقابلة بين المشهدين كي يبين أثر الزمان، وإنما يسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه في مقدمة بين القصرين أي أنه يعيد ما حدث في مقدمة بين القصرين مع مراعاة الفارق الزماني وتأثير الأحداث ومرور الزمان على الشخصيات وعلى الأشياء، فخطوات السيد أصبحت متراخية ومشيته متثاقلة وبعد صعوده السلم متوكئا على عصاه ودربزين السلم أخذ صدره يعلو ويهبط من التعب، والمصباح أصبح يرتعش في يد أمينة.

وهناك في بين القصرين يصور "السيد أحمد" بعد صعوده السلم وهو في حجرة نومه يسترجع ذكريات الليلة التي قضاها وما حدث فيها من بهجة ونشوة.

أما هنا في قصر الشوق فيسترجع ذكريات الليلة أيضًا بعد أن يلقي بنفسه على الفراش ولكنها ذكريات حزينة تسجل انهيار أحد رفاق اللهو وضعفه، يقول "غلبه الابتسام فجأة، إذ ذكر كيف تقيأ السيد "علي عبد الرحيم" الليلة في مجلس الأنس، وكيف جعل يعتذر عن ضعفه ببرد أصاب معدته[2]"

أما أمينة فقد كان وصفها هناك في أول بين القصرين بقوله: "كانت في الأربعين متوسطة القامة، تبدو كالنحيفة ولكنها جسمها بض ممتلئ في حدوده الضيقة لطيف التنسيق والتبويب، أما وجهها فمائل إلى الطول مرتفع الجبين دقيق

---

(١) قصر الشوق ص ٥ .

(٢) قصر الشوق ص ٦ .

القسمات، ذو عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيهما نظرة عسلية حالمة، وأنف صغير دقيق يتسع قليلاً عند فتحتيه، وفم رقيق الشفتين، ينحدر تحتهما ذقن مدبب، وبشرة قمحية صافية تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوادها عميق نقي[1]".

أما هنا بعد مرور الزمان وتوالي الأحداث فيقول عنها في بداية قصر الشوق: "بدت في جلستها غيرها بالأمس، نحفت واستطال وجهها، أو لعله تراءى أطول مما هو لما حل بالخدين من رقة، وقد انتشر المشيب فيما انحسر عنه منديل رأسها من خصلات، فأضفى عليها روح كبر أكثر مما تستحق، وغلظت الشامة في وجنتها قليلاً[2]".

وهكذا يصور الكاتب عن طريق المقابلات مدى التغير الذي أصاب الشخصيات خلال هذه الفترة الزمانية، فعلى الرغم من استمرار الشكل الخارجي للعادة إلا أن الشخصيات تغيرت، كما يصرح الكاتب بما حدث خلال هذه الفترة من تطور، فزينب، مطلقة ياسين "يخطبها موظف يدعى "محمد حسن" وعائشة وخديجة تنجبان أولاداً وبنات، كما أن ياسين أصبح أباً، وهكذا دخلت إلى عالم الرواية شخصيات جديدة، كما اختفت شخصيات أخرى كانت في بين القصرين دخل إلى عالم الرواية خليل وإبراهيم شوكت، وفؤاد الحمزاوي، وأحمد وعبد المنعم ابنا خديجة ونعيمة ومحمد ابنا عائشة ورضوان ابن ياسين وغيرهم وكمال أصبح شاباً، وياسين أصبح رجلاً عربيداً سكيراً حتى سد على أبيه المسالك وتبوأ مكانته في بيوت اللهو.

---

(١) بين القصرين ص ٦ .

(٢) قصر الشوق ص ٦ .

يقول الكاتب على لسان "السيد أحمد"، وقد حُرم من الأزبكية: "أوسعوا الطريق للأبناء فقد شبوا، عنها صدك الاستراليون أول الأمر، وأخيراً هذا البغل الاسترالي[1]"(يقصد ابنه ياسين) وكما تراجعت سطوة الأب أمام الأبناء فإن معاملته لأمينة قد تغيرت بعد وفاة فهمي، وخديجة تطورت بعد انتقالها إلى أسرة آل شوكت، حيث تخلت عن خوفها الشديد من ذكر العفاريت أو من الحسد، لأن هذه الأفكار في قصر الشوق عند آل شوكت لا تحظى بمثل الاهتمام الذي كانت تحظى به في بين القصرين.

وكما كشفت هذه المقدمة عن العالم الروائي السابق بعد تطوره فإنها كشفت أيضًا عن المكونات الداخلية للشخصيات التي تبوأت الصدارة في هذه المرحلة أو الشخصيات الجديدة التي دخلت عالم الرواية، ولعل أهم شخصيتين في هذا الطور هما كمال وياسين ابنا أحمد عبد الجواد، والكاتب يعني بتقديم كمال من الداخل عن طريق الحديث النفسي الطويل عن علاقته بعايدة شداد، كما يعني بتقديم ياسين من الخارج عن طريق الأفعال.

أما الأطفال الذين سوف يشكلون الجيل الثالث، فيقدمهم الكاتب عن طريق الحوار والوصف، وعن طريق المقابلة بين أفعال كمال في بين القصرين عندما كان طفلا وبين أفعالهم، أو عن طريق المقابلة بين صفة وراثية ثابتة، ظهرت فيهم بصورة جديدة.

---

(١) قصر الشوق ص ١٢، ١٣ .

بعد هذا التمهيد الذي يرسي فيه الكاتب دعائم العالم الروائي في مرحلته الجديدة، تبدأ حركة الأفعال ومبادلاتها حسب قانونها المعهود في الثلاثية إلا أن المبادلات الداخلية النفسية فيها أكثر من الخارجية نظراً لطبيعة شخصية كمال الرومانسية المثالية التي هذبتها الثقافة، وفي هذا الجزء "بين القصرين" ينتقل مركز الصدارة من الأب إلى الأبناء، ومن ثم فإن رغباتهم هي التي تنفذ، فقد أراد الأب لكمال أن يدخل كلية الحقوق ولكن كمال أراد دخول المعلمين ونفذ كمال ما أراده، وأراد ياسين أن يتزوج "مريم" رغم معارضة الأب والأسرة كلها إلا أن ياسين نفذ ارداته، ثم تنافس الأب وياسين أمام زنوبة العوادة ففاز بها الابن الشاب وتقهقر الأب العجوز.

وتخلى المنزل القديم الذي في بين القصرين للمنزل الذي في قصر الشوق عن الصدارة أيضًا، وانتقل مجلس القهوة من الدور الأرضي للدور العلوي، كل ذلك التغير حدث بعد صراع مرير بين الجيل السابق والزمن ولكن الزمن فرض هذا الجيل الجديد، رغم تشبث القديم ودفاعه المستميت عن كيانه.

احتدم الصراع في "قصر الشوق" بين الجيل القديم والجيل الجديد متمثلاً في الصراع الذي دار بين أحمد عبد الجواد وابنه كمال بشأن دخول كمال مدرسة المعلمين العليا وينتهي الأب إلى الاعتراف بالهزيمة أي الإقرار بأن العصر الذي كان يفرض الآباء فيه رأيهم على الأبناء قد انتهى، فلا يملك حينئذ إلا التسليم بالأمر الواقع فيقول لكمال: "لقد أخلصت لك النصيحة وأنت حر

فيما تختار لنفسك[1]".

ومثل ذلك الصراع الذي يدور بين خديجة وحرم المرحوم شوكت وتكون لخديجة الغلبة وتستولي على سطح منزل آل شوكت وتطردها منه ولا تزال تحاربها حتى ماتت، كما أن الصراع يدور على أشده بين قيم الطبقتين الوسطى وقيم الطبقة العليا في المجتمع، ويكون النصر لقيم الطبقة الوسطى، فحرم المرحوم شوكت تقول لخديجة – التي تفخر بأنها تقوم بكل أعمال المنزل بنفسها–: "**هذه فضيلة الخدم لا الهوانم**" فتبادرها خديجة قائلة: "**أنتم أناس لا عمل لكم إلا الأكل والشرب، سيد البيت الحقيقي من يخدمه**[2]" "وحسين شداد ابن الطبقة العليا يقول لكمال – ابن الطبقة المتوسطة – عن مصر: "**وطن أجل مخلفاته قبور وجثث**" فيقول كمال: "**ذلك الخلود**" فيرد حسين قائلاً: **أوه، سوف تنشط كعادتك للدفاع، أنت وطني لحد المرض لن نختلف في هذا، ربما كان أحب إلي أن أكون في فرنسا من أن أكون في مصر**[3] "ويقول حسين مرة أخرى لكمال: "**إنك تجد دائماً وراء الأمور إما الله وإما سعد زغلول. . . كأنك** من رجال الدين (ثم بلهجة ساخرة) **فيم العجب وأنت من حي الدين؟!**[4] "ويقول كمال لنفسه عن آل شداد: "**فاعرف أين** أنت من هؤلاء الملائكة[5] "وعندما حان موعد الغداء في الرحلة المشتركة بين كمال

---

(١) قصر الشوق ص ٧ .
(٢) قصر الشوق ص ٤٧ .
(٣) ص ٢١٥ قصر الشوق .
(٤) قصر الشوق ص ٢١٦ .
(٥) المرجع ص ٢٣١ .

وأبناء شداد بك، أخرجوا هم بيرة ولحم خنزير بينما أخرج هو دجاجاً، ويمنعه تدينه من أكل ما أحضروه ولكنه يطلب منهم مشاركته فيقول له حسين: "اتفقنا في البيت على أن نقاطع طعامك إذا قاطعت طعامنا[1]".

ويصل الخلاف بين الطبقتين إلى مرحلة الفكر والكتابة فيقول حسين شداد حول سؤال كمال له: لم لا يكتب؟ فيقول: "أأكتب ليقرأ الناس؟ ولم لا يكتب الناس لأقرأ أنا؟ "فيقول كمال: "أيهما أعظم شأناً؟ "فيرد حسين: "لا تسألني أيهما أعظم شأناً، ولكن سلني أيهما أسعد حالاً[2]" ويصل الصراع إلى ذروته عندما تقابل عايدة شداد أبنة الطبقة العليا حب كمال الجارف لها بالسخرية منه، يقول الكاتب: "وسمعها تضحك، فرفع عينيه وهو يتساءل – ماذا يضحك؟ – ذكرت أموراً مثيرة طالعتها في مسرحية فرنسية معروفة، ألم تقرأ سيرانودي برجراك"؟ أنسب الأوقات للاستخفاف بالألم وقت يزيد فيه الألم عن حده، قال بهدوء واستهانة: – لا داعي للمداراة، أنا أعرف أن أنفي أكبر من رأسي، ولكن أرجو ألا تسألي مرة أخرى له، سليه بنفسك إن شئت. وإذا ببدور تمد يدها فجأة فتقبض على أنفه[3]". بعدها تعرض عايدة عن كمال وعن حبه ويتضح له فيما بعد أنها كانت تتلهى به وتتخذه محركاً لحسن سليم ابن المستشار الكبير الذي عير كمالاً قائلاً له عن عايدة: "فلندعها توازن بين ما قال ابن التاجر (أي كمال) وما قال ابن المستشار[4] " وصدقت عايدة قول ابن المستشار رغم كذبه. وتزوجته.

---

(١) قصر الشوق ص ٢٣٣ .

(٢) قصر الشوق ص ٢٤٣ .

(٣) المرجع. ص ٢٤٨

(٤) المرجع السابق، ص ٢٦٩

وفي الرواية صراع آخر يقوم على الصراع الداخلي بين المكونات المختلفة للشخصية الواحدة، فالسيد أحمد عبد الجواد ينشب في داخله صراع عنيف بين جانبي شخصيته الجاد والهزلي، وعندما تطلب منه (زنوبة) أن يتزوجها يقع الجانب الجاد تحت وطأة التهديد فيهب للدفاع عنه، يقول الكاتب عنه: "كان ولم يزل ذا شخصيتين، يعيش بواحدة بين الإخوان والأحباب ويطالع بالأخرى الأهل وسائر الناس، وهذه الأخيرة التي تمسك عليه جلاله ووقاره وتقرر له منزلة لا يطمع إليها أحد، وهي التي تتآمر نزواته عليها وتهددها بالفناء الأبدي[1]"، وينتهي الصراع إلى أن يكبح السيد جماح شهوته ويتخلى عن بعض عاداته القديمة.

أما كمال فحياته الداخلية كلها صراع، بدأ في أول الرواية متكامل النفس والفكر والوجدان ولكن كل يوم كان يمر عليه كان يسلب من شخصيته جزءاً، اكتشف أولاً أن الحسين الذي جعله محور عبادته لم يكن سوى رمز وأن جسده ليس ههنا، وتزوجت عايدة حبيبته من رجل آخر، وغرق هو في الفلسفات المادية حتى أذنيه، ولم يجد أمامه إلا الخمر دواء الأسرة المعتاد وداؤها، كل هذه الألوان وغيرها من الصراع تدور في الرواية على عدد من الإيقاعات بعضها ثابت لا يتغير من أول بين القصرين حتى آخر السكرية مثل البيوت والمآذن، ودخول السيد آخر الليل ودقات العجين الصاعدة من حجرة الفرن في المنزل القديم، وبعضها ثابت ولكنه متوارث مثل غلظ الأنف الذي كان في السيد أحمد، ثم في خديجة وفي كمال، ثم في عبد المنعم، وغيرها من الموروثات وبعضها متغير مثل الشكل الخارجي والمحتوى الداخلي للشخصيات وكذلك علاقاتها وأخلاقها إذ إنها تتدهور بمرور الزمان،

---

(١) قصر الشوق ص ٣٥١.

وبعضها منتهٍ مثل الشخصيات التي يفاجئها الموت بين الحين والحين لتخلي السبيل أمام شخصيات أخرى قادمة لها فكرها وثقافتها.

وهكذا يسير الزمان في خطواته المنتظمة كما يسير في الحياة، وكل خطوة يخطوها تعمل على تخدر عادات قديمة وتفكك أفكار قديمة وتحلل شخصيات، وتعمل على تغلب مبادئ جديدة، وولادة أطفال جدد وموت شيوخ، وإسعاد شقي وأشقاء سعيد، كانت عائشة سعيدة فتحولت أشد الشخصيات شقاءً لموت ابنيها وزوجها.

وكانت خديجة شقية تعزو شقاءها لحظها السيء ولكنها أصبحت سعيدة بابنيها بعد مرور الزمان، وتزوجت عايدة وسافرت إلى أوربا ولكنها عادت منها وسافرت إلى إيران ثم عادت وتزوجت مرة أخرى وماتت، وشيع كمال جنازتها وهو لا يدري، وأفلس شداد بك وانتحر، وافتقرت "بدور" وسكنت في شارع ضيق قذر بعد النعيم والرفاهية.

وفي مثل هذا اللون من الزمان تكثر الصدف القائمة على كشف الشخصيات للحقائق وليس على إيجادها، أو على اختيار أحد الأمرين الواقعيين وليس على الدخول في أمور غير واقعية، وهذا اللون من الصدفة لون واقعي، يقول كمال عن دور الصدفة في حياته: "المصادفة هي التي لعبت في حياتك أخطر الأدوار، لو لم أصادف ياسين في الدرب لما انقشعت عن عيني غشاوة الجهل، لو لم يجذبني ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم في مدرسة الطب كما تمنى أبي، ولو التحقت بالسعيدية ما عرفت عايدة، ولو لم أعرف عايدة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكان الكون غير الكون، ثم يحلو للبعض أن يعيب على دارون اعتماده على المصادفة في

تفسير آلية مذهبه[1]". ثم ينتهي الجزء الخاص ببين القصرين، ويبدأ الجزء الثالث.

٣-السكرية

وهي الحلقة الثالثة من حلقات التطور الذي حدث للعالم الروائي في الثلاثية:

يبدؤها الكاتب بتمهيد كالذي بدأ به بين القصرين يكشف فيه عن العالم الروائي في المرحلة الجديدة من سنة ١٩٣٥ حتى سنة ١٩٤٥ فقد أصابت المنزل القديم "بين القصرين" الشيخوخة بما فيه ومن فيه، حلت لمبة الكهرباء محل المصباح القديم، وانتقل مجلس القهوة إلى الدور الأسفل وتدهورت حالة عائشة الصحية، وأصبح السيد غير قادر على الصعود إلى الدور الأعلى، ثم مات بعد ذلك بأشهر، وأصبحت عائشة تدخن السجائر علناً في المنزل بعد مصابها الأليم، وأصبحت أمينة تنطلق إلى بيوت الله كما تحب، والحمزاوي يطلب اعتزال الخدمة من الدكان ثم يموت ويقفل الدكان، وساءت أحوال التجارة، وأفلست زبيدة العالمة فهي تقول للسيد أحمد متحسرة على الماضي: "ليست الدنيا وحدها هي التي تغيرت ولكن الناس تغيروا أكثر، سامح الله الناس في أيام العز كانوا يستبقون إلى تقبيل حذائي والآن إذا لمحوني على جانب الطريق مالوا إلى الجانب الآخر[2]" ثم باعت بيتها، وفي هذه المرحلة ينتقل دور الصدارة من كمال وياسين إلى عبد المنعم وأحمد ابني خديجة وكذلك رضوان ابن ياسين، ويكشف الكاتب في هذا التمهيد عن شخصياتهم بالطريقة المعهودة بحيث يجعل كل شخصية محكومة بمجموعة من المكونات الموروثة والمكتسبة، والحديث الذي دار في أول قصر الشوق حول اختيار

---

(١) قصر الشوق ص ٤٢٥ .

(٢) السكرية ص٢٢ .

كمال مدرسة المعلمين يدور في أول السكرية حول اختيار أحمد لكلية الآداب ويستمر الزمان كما كان في الاستمرار في الحركة وتبدأ الشخصيات في الصراع والأفكار والعادات والتقاليد في التطور، فيصيب القديم التدهور ثم الموت ويولد الجديد ويظل في صعوده حتى يزاحمه جديد آخر، يظل هذا القانون الطبيعي قائماً سواء أكان بالنسبة للعالم الروائي الخاص بالأسرة أم العالم الروائي العام أي بالحكومة وبحزب الوفد، وسواء أكان بالنسبة للشخصيات أم الأماكن والأفكار، فقد هدمت قهوة أحمد عبده بعد أن شهدت اجتماعات أنصار الثورة ثم الإخوان المسلمين، وتحول بيت محمد رضوان إلى ملكية بيومي الشربتلي، فهدمه وبنى عليه عمارة حديثة، ومات الفكر الفلسفي القائم على الشك الذي يدافع عنه كمال وأصبح فكرا باليا قديماً وحل محله فكر جديد قوامه الدعوة إلى السلفية الإسلامية أوإلى الشيوعية الماركسية، وتغيرت الأوضاع الاجتماعية شيئاً فشيئاً، وكمال يعرض عن (بدور) التي عبد أختها فيما قبل فرفضته وفؤاد الحمزاوي يتعالى على الزواج من نعيمة، بعد أن كان لا يستطيع التفكير فيها، وهكذا تدور عجلة الزمان وتتم المبادلات بين الشخصيات المذكورة أو المتخيلة حتى ينتهي هذا الجزء بموت أمينة، وولادة كريمة بنت ياسين.

بعد هذا العرض للهيكل العام للثلاثية تجدر الإشارة إلى عدة أمور:-

١ - أن البطل الحقيقي في الثلاثية هو "الزمان" فهو الذي ينخر في عظام الجيل الغالب حتى يفتتها لحساب الجيل القادم ثم لا يلبث أن يسلط جبروته على الجيل الثاني لحساب الجيل الثالث، عندئذ يكون الجيل الأول قد انتهى تماماً، هذه حكمة الزمان وهذه حقيقة الوجود.

فالشخصية تأتي إلى عالم الرواية وهي محملة بموروثات لا سبيل لها في دفعها،

وتعيش في وسط وفي بيئة لم تخترها، وتتلقى تجارب لم تستشر فيها ثم تسير حسب كل هذه المكونات في عالم لا تستطيع تغييره تجارب الزمان بأسلحة اختارها هو ومنها القدر، تلك القوة الخفية التي لا يحكمها إلا الغيب، يقول ياسين عن أمه التي تشكل قدراً كبيراً من ماضيه:" لتذهب إلى الجحيم، ولتأخذ الماضي معها لست عن شيء مسئولاً[1]" ويقول: "لست إلا ابن هذين الشهوانيين، وما كان لي أن أكون غير ما كنت[2]".

ويقول الراوي عن خديجة التي وقف شكلها وبخاصة أنفها الذي ورثته عن أبيها – حجرا أمام سعادتها مما أخرها عن عائشة الجميلة: "ويوماً فيوما لم تعد تعتب على عائشة ولا على أحد من أهلها بقدر ما عتبت على بختها حتى نصبته في النهاية هدفاً لامتعاضها وتذمرها ذلك البخت الذي قتر عليها في الحسن وأجل زواجها حتى جاوزت العشرين وكدر غدها بالقلق والمخاوف واستسلمت أخيراً – كأمها – للمقادير[3]".

ثم يفسر كمال هذا القدر ويصوغ فلسفته يقول الراوي عنه: "ثم لفه شعور بأنه ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعايدة وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها، وتراءى له شخصه التعيس وهو يقف وحده أمام هذه القوى مجتمعه وجرحه ينزف فلا يظفر بآسي، ولم يجد ما يرد به على هذا الاعتداء إلا ثورة مكبوتة حرمت من الإفصاح بل أجبرته الظروف على التظاهر بالسرور كأنما يهنئ القوى الباغية على تنكيلها بل وتبذه خارج حدود

---

(١) بين القصرين ص ٧٧ .

(٢) بين القصرين ص ٢٨٤ .

(٣) بين القصرين ص ٢٣٠ .

البشرية السعيدة فأضمر لها جميعاً حنقاً خالداً ترك للمستقبل أمر تكييفه وتوجيهه، أجل شعر بأنه لن يأخذ الحياة بعد تلك الزغرودة الفاصلة مأخذاً سهلاً أو يرضى فيها بالقريب أو يتسامح معها تسامح الكرم والصفاء وأن طريقة سيكون شاقاً عسيراً ملتوياً غاصاً بالمضض والغصاصة والألم، ولكنه لم يفكر في التراجع قبل الحرب وأبى الصلح، وأنذر وتوعد غير أنه ترك للقدر اختيار الغريم الذي سينازله والوسيلة التي سيحارب بها[1]"، "ثم يقول عن فلسفة الموت الذي" اختطف فهمي: "الإنجليز والتيفود سيان أو غير ذلك من الأسباب، الإيمان بالله هو الذي جعل من الموت فضاًء وحكمةً يبعثان على الحيرة وهو ليس في الحقيقية إلا نوعاً من العبث". . هل ثمة حكمة رفيعة يمكن أن تبرر القتل بالجملة؟ إن الموت يتبع قوانين "النكتة" " بدقة"[2].

وعلى هذا الأساس كان التوقيت الذي جعله الكاتب للأحداث الكبرى في الرواية مثل السعادة والشقاء والموت والولادة، الشيخ متولي عبد الصمد يعيش أكثر من مائة سنة ولا يموت حتى انتهاء الرواية رغم أن كل الأسباب متوافرة لموته، وأبناء عائشة يموتون وهم أطفال، وفهمي يموت — في مظاهرة سلمية بعد عودة سعد، ولا يموت في المظاهرات العنيفة رغم اشتراكه فيها، وخديجة " طالما تعجبت. . وهي بمعرض المقارنة بين حظها وبين حظ اختها — من سوء الجزاء الذي تثاب على إخلاصها وحُسن الجزاء تثاب به الأخرى على تهاونها. . فتقول:"إني أحافظ على الصلاة أما هي فلم تطق المحافظة عليها يومين متتالين، وإني أصوم رمضان كله أما هي فتصوم يوماً أو يومين ثم تتظاهر بالصوم على حين

---

(١) قصر الشوق ص ٣٦٩، ٣٧٠ .

(٢) قصر الشوق ص ٤٨٥ .

ـــل خفية إلى المخزن فتملأ بطنها[1]"، والحمزاوي يعالج منطق القدر بمعيار خاص فيقول عن "زبيدة" التي ساءت حالها فباعت البيت وسكنت السطح، يقول " ولكنها عاقبه عادلة لامرأة مستهترة[2] " ولكن منطقة هذا لم يعالج حالة القدر مع "جليلة" التي تعيش في بحبوحة من العيش رغم أنها أسبق منها في الاستهتار.

٢ - الثلاثية رواية محكمة البناء مترابطة، ومما يقوي من ترابطها أن الكاتب جعلها ذات عالم روائي مظلل، فكل جانب من جوانبها يلقي بظلة على الجانب الآخر، وأبرز جانبين من جوانب الرواية هما: حركة المجتمع المصري بكل أحداثه الوطنية والسياسية والاجتماعية، وحركة أفراد أسرة أحمد عبد الجواد وما يتصل بهم من أصدقاء وجيران، والظل الذي يلقيه العالم الأول على الثاني هو صلة الكل بالجزء، فما يجري على الحركة المصرية والمجتمع المصري يدخل حياة الأسرة وكأنه جزء من القدر، لا حيلة لها في رده وهو عشوائي ومفاجئ للشخصيات، وذلك مثل وجود القوات البريطانية أمام المنزل، ومثل اعتراضهم طريق السيد وتسخيره ليلاً في ردم الحفر وهو نصف سكران، ومثل الإفراج عن سعد زغلول أو استشهاد فهمي.

أما الظل الذي يلقيه الجانب الثاني على الجانب الأول فهو ظل رمزي موح، ففي بين القصرين يجعل السيد "أحمد عبد الجواد" في شدة جبروته وسطوته على "أمينه" وعلى الأبناء، ويجعل أمينة خاضعة ذليلة ألفت الذل والانكسار، ورضيت به، تزوجها السيد بعد أن طلق هنية "أم ياسين" وفي أثناء هذا الجزء أيضًا يصور

---

(١) بين القصرين ص ٢٣٠ .

(٢) السكرية. ص ٢٤

الإنجليز وقد طلقوا "الخديو" وعينوا حكومة جديدة تحت إمارة السلطان فؤاد، وهي أكثر خضوعاً للإنجليز من خضوع أمينة لبعلها، ولا يجرؤ أحد من الأبناء أن يقف في وجه الأب رغم كشفهم لفساده، كما لم يستطع أحد التصدي لفساد الاستعمار،أحب فهمي "مريم" ولم يكتشف خبثها إلا أيام الثورة فقد اكتشف أنها تغازل الجنود الإنجليز، وكذلك كان القادة الخونة، لم تظهر عمالتهم للإنجليز إلا إبان الثورة، خرج فهمي على طاعة الأب لأول مرة أثناء الثورة كما خرج الثوار على طاعة الاستعمار لأول مرة، تغيرت معاملة الأب لأمينة ولأبنائه بعد موت فهمي وتغيرت معاملة الإنجليز للحكومة المصرية وللشعب المصري بعد الثورة.

وفي قصر الشوق يتزوج ياسين من مريم "حبيبة فهمي من قبل " ويستولي العملاء والخونة على حكم مصر، ويهيم كمال "الفتى الوطني" في حب عايدة شداد ولكنها تختار حسن سليم، وأثناء ذلك ينسى الأب مصابة في فهمي ويعود إلى مجلس الطرب، ويعيش كمال بعد فشله في الحب في تعاسة، هكذا كان سعد زغلول وحزب الوفد ومصر يقول الكاتب عن كمال: "هذا سعد زغلول مثله هو شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة والخيانة والأصدقاء وغدرهم، وكلاهما هو وسعد يكابدان أحزاناً من اتصالهما بأناس علوا بارستقراطيتهم وشغلوا بفعالهم، تقمص شخص الزعيم في كدره كما تقمص حال الوطن في قهره، وكان يلاقي الموقف السياسي وموقفه الشخصي بعاطفة واحدة وانفعال واحد فكأنما كان يعني نفسه وهو يقول عن سعد زغلول: "أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص؟ "وكأنما كان يعني حسن سليم وهو يقول عن زيور: "خان الأمانة واستحل القبيح في سبيل الاستيلاء على الحكومة" وكأنما كان يعني عايدة

وهو يقول عن مصر: تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها؟[1] وينتهي هذا الجزء من الرواية بموت سعد زغلول كما هو نهاية لجيل "كمال".

أما في السكرية فكان المجال واسعاً أمام الكاتب ليظهر الانحلال والفساد الذي لحق بحزب الوفد ومع ذلك فقد جعل "رضوان بن ياسين" أحد غلمان زعيم من زعماء الوفد البارزين، مما يرمز للفساد الذي استشرى في هذا الحزب، وهكذا استطاع الكاتب أن يكمل صورة المجتمع المصري الذي تحدث عنه في شطر من الرواية — عن طريق الرمز — هذا الرمز في شكله لا يختلف كثيراً عن الشكل الذي استخدمه يحيى حقي في "قنديل أم هاشم" وإن كان في الثلاثية نابع من داخل الرواية لا من خارجها كما أنه لم يكن مستقلاً كما كان في "قنديل أم هاشم" ومن ثم فهو في الثلاثية أكثر رقياً.

٣- إن الثلاثية لا تختلف عن الروايات السابقة في اعتمادها على الراوي ولكنها تخلت عن رؤيته النقدية أوالإصلاحية أوالفكرية تماما، فقد أصبح الراوي محايدًا وموضوعيًا، لقد أصبح مجرد شاهد على الأحداث، أومجرد راصد للأحداث من زاوية معينة عن طريق الوصف وحكاية الحوار، وفي سبيل هذا الهدف يستخدم الراوي أحياناً، أسلوب التقارير والتصريح بأوصاف الشخصيات والتشخيص، فهو يجعل الصفة هنا تابعة أو مفسرة للفعل، أما في الروايات السابقة في الطور السابق فالحدث فيها تابع ومفسر للصفة، مثال ذلك أن طه حسين مثلاً في الأيام يصف الصبي بأنه كان "طلعة" ثم يأتي بحادثة تدل على تحقق هذه الصفة فيه، أما نجيب محفوظ فيقيس ما تقوم به خديجة من حركات وأقوال ساخرة ثم يقرر بعد

---

(١) قصر الشوق ص ٢٧٣ .

ذلك طبيعتها التي ورثتها عن أبيها، فالتصريح بالصفة والتقرير بالحالة في الثلاثية له وظيفة تفسيرية.

أما ما يتميز به التكنيك في الثلاثية – حقاً – فهو التفاصيل الواقعية الدقيقة للأشياء في المكان، وتفاصيل الحركات في الزمان، ولا ينشأ هذا التميز بسبب استقصاء الكاتب لكل ما في المكان من أشياء أو لكل ما في الزمان من حركات وإنما بسبب طريقته في وصف هذه الأشياء وهذه الحركات، فقارئ الثلاثية يحس بوجوده في المكان والزمان الذي يتحدث عنه الكاتب وليس مجرد التعرف عليه فحسب، فكاتب الثلاثية يلتقط جانباً واحداً من الشيء الموصوف أو من الحركة المسرودة؛ لأن نجيب محفوظ يستخدم تقنية زاوية الرؤية، مما يجعل هذا الجانب له صفة الخصوصية بالنسبة لهذا الشيء أو هذه الحركة، ومن خلال تعمقه في هذا الخاص والذاتي يعبر عن عمومية الشيء، فهو مثلاً يلتقط من سقف الحجرة التي يجلس فيها السيد أحمد هذه الدائرة المضيئة المتذبذبة التي تجري فيه وهي منعكسة من فوهة زجاجة المصباح الذي تمسكه أمينة في يدها، أو يلتقط النغمة الخاصة التي يُحدثها طرف عصا السيد أحمد وهو يصعد السلم.

والكاتب أيضًا يرتب هذه الجوانب ويختار جزئياتها حسب منطق إحدى الشخصيات ومن زاوية رؤيتها مما يجعل الشيء الموصوف أو الحركة المسرودة تأخذ بعداً نفسياً وخيالياً، بهذه الطريقة استطاع الكاتب أن يعبر عن أشياء لا تستطيع اللغة المباشرة مهما كانت راقية أن تعبر عنها، فأين هي الألفاظ التي تعبر تعبيراً مباشراً عن التغير الخاص الذي يطرأ كل يوم على صوت عصا السيد وهو يصعد السلم، أو التغير الذي طرأ على حركة فوهة المصباح الذي تمسكه أمينة بمرور الزمن؟

والكاتب في كل الثلاثية يصور ما يحدث له ولا يقدمه كما هو، لذلك فإن الراوي وحده هو الذي يرى الأشياء ثم يعيد وصفها للقراء بخلاف الراوي في الرواية الواقعية الاشتراكية فإن الراوي ينظر إلى الأحداث وهو بجوار القراء، لذلك فإن الأحداث الروائية في الثلاثية محكية بلسان الراوي، يستوي في ذلك الحركات الخارجية للشخصيات والحوار الذي يدور بينها والحركات التي تصطدم بها نفوسها أو الحديث النفسي الداخلي، والذكريات، وقد يحكي الراوي عن الحال وكأنه إحدى الشخصيات، يقول مثلاً: "وقال لسان الحال للمدعوين: "تفضلوا بسلام"(1)" ولا يتخلى الكاتب عن هذا المنهج في حكاية ما يحدث إلا نادراً وذلك عندما يشتد التأزم النفسي بإحدى الشخصيات إلى درجة كبيرة فإنه يجعل حديث النفس حينئذ بضمير المتكلم وذلك مثل الحديث النفسي الطويل الذي يدور في نفس كمال عن حبيبته عايدة شداد(2).

وقد أدت غلبة هذا الأسلوب السردي إلى عدد من الخواص اللغوية، منها: أن أكثر الحوار الذي دار على ألسنة الشخصيات يستخدم العربية الفصحى وإن كانت عباراته تتخذ الترتيب النفسي لدى الشخصية المتحدثة مما يجعله قريباً من ترتيب العبارات العامية للشخصية المتحدثة، وهو يستخدم الدلالة العامية للألفاظ العربية أحياناً، وقد يستخدم الدلالات الخاصة للألفاظ والأساليب، وذلك مثل الحوار الذي دار بين السيد أحمد وأم مريم في الدكان، ونطق فيه بكلمات مثل "الخدمة" و "التحية" و "التقوى" و "الحياء" و"الندم" و "العفو" و "الجنة" وكلها مستخدمة لتؤدي دلالات خاصة بينهما فيما يشبه اللغة الخاصة، وكذلك أكثر

(1) بين القصرين ص ٩٩ .

(2) قصر الشوق. ص ٢١: ٢٥

حوار "السيد أحمد" مع أصدقائه.

ومنها -أيضًا- أن الراوي يعتمد على التشبيه والمجاز - أحياناً - في الوصف وهو يستخدمها لا ليبين الصفة ولا ليؤكدها كما يستخدم التشبيه والمجاز في أسلوب النثر الفني، وإنما يستخدمه ليبين حالة الشخصية التي يستخدم رؤيتها في القص.

ومن أبرز الأساليب التي عنيت بها الثلاثية أسلوبها في التفكه والسخرية من الشخصيات، فقد اعتمد الكاتب على الفكاهة في رسم الشخصيات وتصوير المواقف وفي التشويق وفي التمهيد للمفاجآت وفي التخفيف من الشحنات الانفعالية التي تحملها بعض المواقف، مما يجعلها فاترة تتلاءم مع فلسفة الرواية، فإن قدراً كبيراً من جوانب شخصيات أحمد عبد الجواد وياسين، وإبراهيم الفار وعلى عبد الرحيم وجليلة وزبيدة وغيرها من الشخصيات صورها الكاتب عن طريق الفكاهة، وكذلك مجلس الأنس في بيت زبيدة وفي العوامة ثم في منزل محمد عفت ومجلس الأنس الذي يخص ياسين وأصحابه صورهما الكاتب عن طريق الفكاهة أيضًا، وكذلك فإن كثيراً من الحوادث ذات الشحنات الانفعالية يقدمها الكاتب مصحوبة بالفكاهة، حتى يجعلها فاترة رغم المفاجأة بها.

فبينما يقص الكاتب أحداث المظاهرات وما فيها من مواقف حماسية يقدم هذا المشهد عن كمال التلميذ في مدرسة خليل أغا الأولية وكيف اشترك في هذه المظاهرات يقول: "وفي لحظة وجد نفسه غائصاً في موج مصطخب يدفعه أمامه دفعاً يعطل كل مقاومة وهو من الاضطراب في غاية، تحرك في بطء شديد تحرك حبوب البن في فوهة الطاحونة لا يدري أين تقع عيناه، ولا يرى من الدنيا إلا أجساماً متلاحقة في ضجة تصك الآذان حتى استدل بظهور السماء فوق رأسه على

بلوغ الطريق واشتد الضغط عليه حتى كادت تكتم أنفاسه فصرخ صراخاً حاداً عالياً متواصلاً من شدة الفزع، وما يدري إلا ويد تقبض على ذراعه وتجذبه بقوة وهي تشق بين الناس طريقاً حتى الصقتة بجدار على الطوار"[1] وفي الغارة الجوية العنيفة أثناء الحرب العالمية الثانية والتي جعلت المواطنين في القاهرة يهرعون من منازلهم خوفاً، وجعلت أحمد عبد الجواد وهو في مرضه الأخير يسرع إلى الخارج قبل الأصحاء، في هذا الموقف العصيب الذي راح أحمد عبد الجواد ضحيته يقول فيه الراوي: "وترك كمال يد عائشة ليأخذ يدي أبيه بين يديه، وكان يفعل ذلك لأول مرة في حياته، وكانت يدا الرجل ترتجفان، وكانت يدا كمال ترتجفان كذلك أما أم حنفي فقد انبطحت على الأرض وهي تولول، وعاد الصوت العصبي يصيح في هياج: إياكم والصراخ سأقتل الصارخ"[2].

وأكثر الفكاهة في الثلاثية إنما جاء من خلال الحوار، وهو نوعان: نوع مقصود تقوم به إحدى الشخصيات لتسخر من شخصية أخرى أو لتضحكها، مثل قول (زبيدة) لأحمد عبد الجواد عندما تراجعت عن ضربه فسألها عن سبب التراجع: "أخاف أن أنقض وضوئي[3]" ومثل قول خديجة في مجلس القهوة أمام أبنائها وأخويها ياسين وكمال وزوجها وغيرهم: "سأقص عليكم قصة طريفة، أمس بعد العصر بقليل – والدنيا تظلم بسرعة في الشتاء كما تعرفون كنت راجعة من الدرب الأحمر إلى السكرية، فشعرت كأن رجلاً يتبعني، وإذا به يمر بي تحت قبة المتولي وهو يقول: "على فين يا جميل؟" فالتفت نحوه قائلة: "على البيت يا سي ياسين"

---

(١) بين القصرين ص ٣٤٦ .

(٢) السكرية. ص ٢٦٠

(٣) بين القصرين. ص ٨٨

وضجت الصالة بالضحك"[1].

ونوع آخر غير مقصود، ولكن الإضحاك فيه يقوم على تضارب رؤى الشخصيات فأمينة لا تقصد التفكه عندما أرادت أن تشارك برأيها في المهمة التي يقوم بها الوفد المصري في المفاوضات فقالت: "يا سيدي لكل مجتهد نصيب فليذهبوا في رعاية الله وعسى أن يحظوا بعطف الملكة الكبيرة". فما يدري الشاب إلا وهو يسألها في غرابة:

- أي ملكة تقصدين؟
- الملكة فيكتوريا يا بني أليس هذا اسمها؟ طالما سمعت أبي وهو يتحدث عنها، هي التي أمرت بنفي عرابي ولكنها أعجبت بشجاعته كثيراً فيما قيل.

قال ياسين ساخراً:- إذا كانت قد نفت عرابي الفارس فهي أجدر أن تنفي سعداً العجوز"

فقالت الأم:- مهما يكن من أمرها فهي لم تزل امرأة يحمل صدرها ولا شك قلباً رقيقاً، فإذا أحسنوا مخاطبتها وعرفوا كيف يتوددون إليها جبرت بخاطرهم"[2]" وهذا النوع من الفكاهة أقل من سابقه في الرواية.

على أن النوعين السابقين من التفكه تقتصر وظيفتهما على التعبير عن الشخصية المتفكه أو الشخصية القائمة بالموقف الفكه أو هما معاً، ولكن هناك نوعاً من السخرية ذات الطابع الرمزي، فهي تعبر عن حالة سياسية تعبيراً رمزياً ساخراً مثل الحديث الذي دار بين أحمد عبد الجواد وأصدقائه يقول: "فإن علي عبدالرحيم:

---

(١) السكرية. ص ٣٠

(٢) بين القصرين ص ٣٠٩ .

لا يعيب الوفد إلا أنه يرشح حيوانات أحياناً باسم النواب. فقال أحمد عبد الجواد كأنما يدافع عن عيب الوفد:– وماذا يفعل الوفد؟ إنه يريد أن يمثل الأمة كلها، والأمة أبناء حلال وأبناء سفلة... (١)".

كل هذه الألوان من الفكاهة يجعلها الكاتب تنشأ من التناقض النفسي بين أجزاء الموقف الواحد، وليس لمجرد المقابلات اللفظية أو التعارض بين موقفين ظاهرين فقط، وهذا اللون يلائم الثلاثية المعنية بداخل الشخصيات وبالأصداء المتعددة للمواقف الخارجية فيهم، وهو أكثر تعقيداً وتطوراً من الأساليب الفكاهية في عودة الروح مثلاً، يبدو ذلك واضحاً من خلال الموازنة بين الموقف السابق لياسين مع أخته خديجة.

وموقف آخر في "عودة الروح" يشبهه تماماً إذ ينطلق "سليم" وراء امرأة ملفوفة في بردتها ويحاول مغازلتها ثم يفاجأ بأنها أخته "زنوبة" يقول الحكيم عن "سليم": "ومضت عشرة دقائق، وإذا امرأة ملتفة في إزار أسود قد ظهرت على عتبة المنزل رقم ٣٥: أي منزل سليم، ووقفت هذه المرأة لحظة ساكنة جامدة تنظر إلى القهوة نظرات مسددة طويلة من عينين تبرقان على جانبي قصبة البرقع النحاسية، ثم في حركة فجائية تدل على السأم والغضب أدارت ظهرها للقهوة ومشت في شارع سلامة متجهة إلى ميدان السيدة زينب، ما كاد يراها سليم حتى نهض ناسياً جرائده وعصاه فوق الطاولة والكراسي، وأسرع في أثرها فلحق بها بعد ثلاث خطوات من خطاه الواسعة وهي تسير أمامه بجسمها المهتز المترنح، في تؤده وتمهل كأنها المحمل، فتل سليم شاربيه بسرعة وتقدم مقترباً منها حتى حاذاها

---

(١) السكرية ص ٥٢ .

فتنحنح وقال هامساً: - يا سلام على كده. . يا قشطة بلدي، خدامك يا هانم. - عربية ولا أتومبيل؟ فعرفت صوته في الحال، فوقفت والتفتت إليه وقالت في شيء من الحزن وخيبة الأمل هو أنت بسلامتك"[1].

ففي عودة الروح يعني الحكيم عناية فائقة بالحركات الظاهرة للموقف مما يجعل المفارقة ظاهرية أيضًا تشبه المفارقات التمثيلية، أما في الثلاثية فاكتفى الكاتب بروح المفارقة لا بشكلها فهو يجعل خديجة تتندر بها في مجلس يضم ياسين نفسه وزوجته وولده وأخوته وأناس آخرون، مما يجعل هذه الحكاية ذات انعكاسات نفسية متضاربة فياسين ساعة إطلاق خديجة لهذا الخبر كان يمثل دور الأب والزوج الهادئ الرزين، فقد كان صدى الخبر في نفس ياسين وحده مضحكاً، كذلك كان صداه في نفس زوج ياسين "زنوبة العوادة" فقد كان عليها أن تضحك وأن تسخط في وقت واحد وقد حدث مثل هذا عند باقي الشخصيات، وهكذا فإن عدداً كبيراً من الجوانب العاطفية المتناقضة التقى في نقطة واحدة نشأت منها المفارقة، هذه الجوانب نشأت بسبب الصور العديدة المتناقضة لياسين التي أوحى بها الموقف صورته أباً وأخاً وزوجاً وعاشقاً، صورة الأب توحي بالوقار، وصورة العاشق المستهتر توحي بضد الوقار، وصورة الأخ توحي باحترام الأخت وصورة العاشق توحي بغير ذلك، صور كثير متناقضة لياسين في وقت واحد فكأنها مجموعة متراكبة من الإبر المغناطيسية تذبذبت في وقت واحد. أما في عودة الروح فليس هناك إلا مفارقة ذات قطبين اثنين فقط.

وبعد فإن هذه الرؤية الوصفية التحليلية – التي حلت محل الموقف الفكري أو

---

(١) عودة الروح ص ٥٨، ٥٩ جـ١ .

النقدي في روايات الطور الأول – صنعت هذا الشكل الفني الذي بدأ في "شجرة البؤس" واكتمل على يد نجيب محفوظ في الثلاثية وأوضح ما يتميز به هذا الشكل هو الحيدة التي اصطنعها الكاتب في تصوير الأحداث، والإحكام الذي تميز به بناء الرواية، والواقعية القائمة على حتمية السلوك بالتجارب والوضع النفسي والاجتماعي وطريقة التعامل مع الزمن الفعال الواقعي، وعدم الاعتماد على الأنماط الروائية بل على شخصيات حية نامية، والتخلي عن الأحداث واستبدالها بالأفعال وغير ذلك من التقنيات التي مر الحديث عنها والتي كانت ثمرة لثقافة كتاب هذا الشكل العلمية وثمرة لتطور وجهات نظرهم تجاه فن الرواية وتجاه الحياة وحقيقة الإنسان، كما أن الأسلوب تطور على يد كتاب هذا الشكل فأصبحت العبارة جزءاً من البناء الفني للرواية وأصبحت تدل على الأفعال لا على الأحداث.

بعد كل هذا يمكن القول بأن التقنيات السردية في هذه المرحلة تعد امتدادا وتطورا للتقنيات السردية التي ظهرت في المرحلة السابقة:

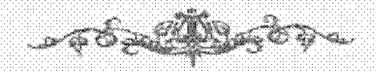
فمن حيث التقنيات الخاصة بالحكي اختفت تقنيات الحكاية الوعظية التى رأيناها في الطور السابق، وحلت محلها تقنيات رمزية كما في قنديل أم هاشم ليحي حقي أوتقنيات إيحائية رومانسية كما في لقيطة لمحمد عبد الحليم عبد الله أو تقنيات ملحمية كما في أحمس بطل الاستقلال للسحار وكفاح طيبة لنجيب محفوظ ووإسلاماه لعلي أحمد باكثير.

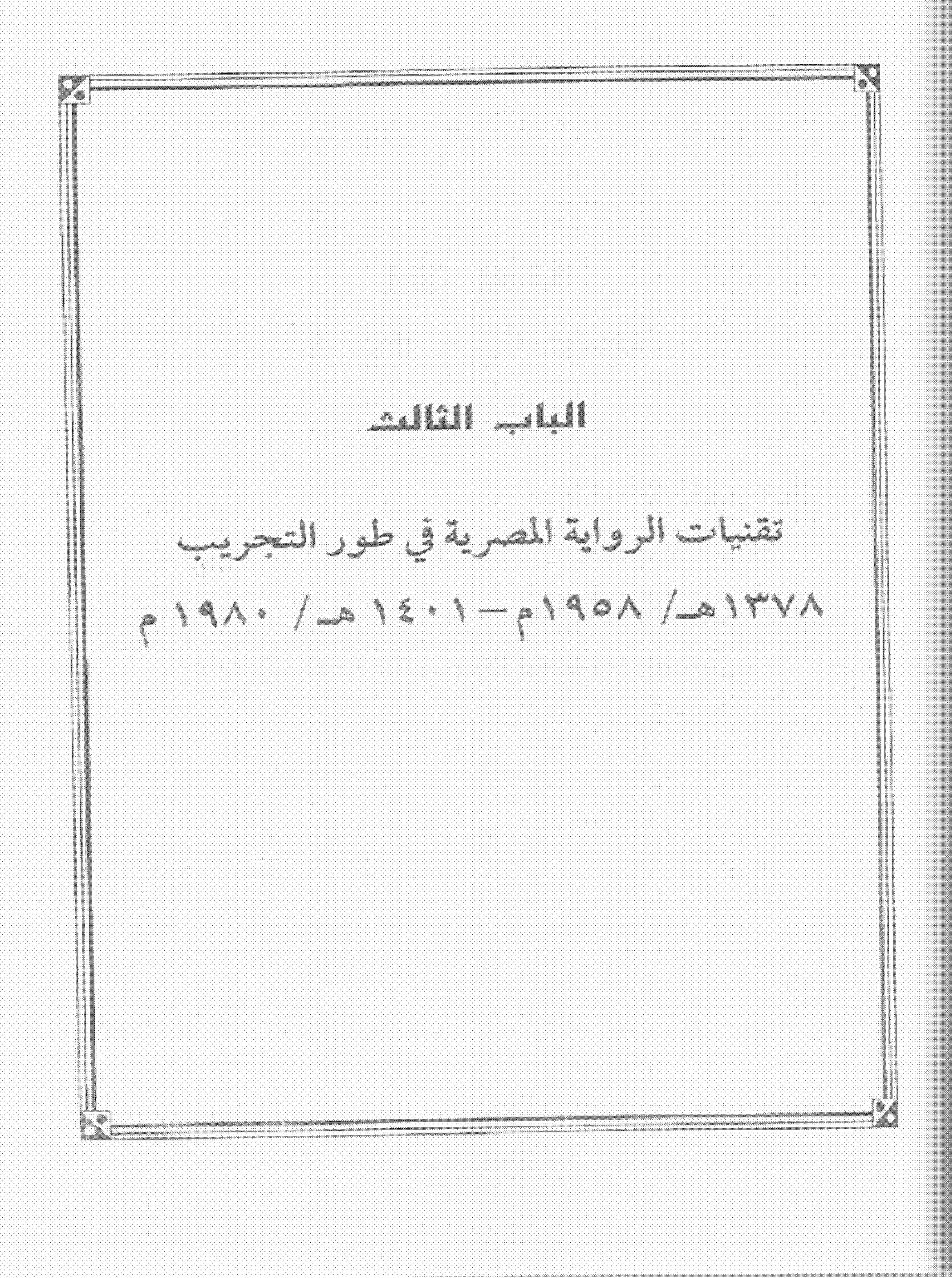
وتطورت تقنيات الموقف الفكري إلى رؤية أيديولوجية كما في الروايات الاشتراكية، أو رؤية نقدية كما في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ أو رؤية تحليلية واقعية كما في روايات الثلاثية وخان الخليلي وزقاق المدق لنجيب محفوظ. وبدأت الروايات تقوم على بناء محكم وأصبحت الرواية تعتمد على الواقعية حسب المعنى

الفني للواقع أي ربط الأحداث بأسبابها المادية وبظروفها المكانية والزمانية مما نشأ عنه استقلال عالم الرواية عن العالم المعيش.

وأصبح الزمان لا يقوم على أساس الفلسفات القديمة التي ترى فيه ظرفاً للأحداث كما في روايات الطور الأول – بل أصبح يعتمد على أنه قوة مؤثرة وذات قيمة تشبه قيمة الشخصيات ذاتها.

ونتيجة لهذا الاستخدام الجديد للزمن انتهى دور الأحداث الدالة على الأحوال إلا في الروايات الأولى التي تعد حلقة اتصال بالطور الأول – وبدأ دور الأفعال الدالة على مواقف الشخصيات وسلوكهم، كما انتهى دور الشخصيات المسطحة "النماذج" وبدأ شكل جديد من الشخصيات "الدائرية" الحية النامية والمتفاعلة مع الظروف المحيطة بها.





الباب الثالث

تقنيات الرواية المصرية في طور التجريب

١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م-١٤٠١هـ/ ١٩٨٠م

الفصل الأول

تقنيات الرواية الثورية

أولا: رواية النقد الثوري

الجبل فتحي غانم : ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م

ثانياً: رواية البطولة الثورية:

- في بيتنا رجل إحسان عبد القدوس : ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م

أولا: رواية النقد الثوري

- الجبل" فتحي غانم:

هذه الرواية تحكي قصة تجربة مر بها الكاتب إبان "العهد البائد" عهد ما قبل الثورة ويصرح الكاتب / الراوي أن هذه التجربة غيرت فكرته عن الإصلاح الاجتماعي المزعوم الذي كان أصحاب هذا العهد يتغنون به، هذه التجربة يرويها بقوله: "حدث منذ سبع سنوات – وكنت أعمل في ذلك الوقت مفتشاً للتحقيقات بوزارة المعارف – أن مررت بتجربة مريرة صدمتني وحولت كثيراً من الأفكار التي في رأسي إلى مجرد سخافات، فكل شيء كنت أصدقه وأومن به كوسيلة لإصلاح مجتمعنا تبخر من رأسي كما يتبخر الماء في آنية تغلي فوق النيران" (١)

تبدأ الحكاية باختيار مدير التحقيقات للكاتب / الراوي "فتحي غانم" لكي يحقق في شكوى أهل الجبل الغربي بجوار مدينة الأقصر، اختاره المدير لأنه غير متزوج ولأنه لن يضار أحد إذا قتله أهل الجبل كما يقتلون رجال الحكومة، وسافر الراوي من القاهرة إلى الأقصر وقابل صديقه القديم وكيل نيابة الأقصر ثم قابل المهندس المختص بتصميم مدينة حديثة لسكان الجبل الغربي "الجرنة" وهناك عرف طبيعة الصراع الذي يدور بين الحكومة وبين سكان الجبل، هم يرفضون السكنى في المدينة الجديدة التي بنتها لهم الحكومة لكي يتركوا المكان الأثري الذي يسكنون فيه، والحكومة تريد إجبارهم على ذلك من أجل تطويرهم، كما قوبل الراوي

---

(١) الجبل ص ٧

التي تحذره من الذهاب إلى الجبل ولكنه خاطر بحياته وذهب إلى هناك إلى أعماق الجبل حيث تكشفت له الأمور ثم اقنعه أهل الجبل أن الحق معهم، عرف أن المهندس الذي خط المشروع لم يراع أذواقهم ولم يأخذ برأيهم، ووجد أن المشروع لم يراع فيه مصلحتهم فلم يفكر المهندس في مصدر الرزق الذي يكفيهم المئونة إذا هم سكنوا مدينته، كما وجد أن المشروع يخدم أغراضاً خاصة ويقوم على مفاسد، فقد وجد الكاتب أهل الجبل أكثر إنسانية وأكثر موضوعية وحكمةً من الحكومة، عندئذ تحول الراوي من الخوف منهم إلى الخوف عليهم ومن كراهيتهم إلى كراهية من يلومهم

يقول: – عن هذا التحول في شخصيته: "كنت في الأقصر أنظر إلى هذا المكان عبر النيل، فأشعر بالغموض وتنتابني رهبة وقشعريرة، والآن أحس أني لو نظرت إلى الشاطئ الشرقي من حيث جئت لا تنتابني نفس الرهبة والقشعريرة وربما الاشمئزاز أيضاً من الحياة التي نعيشها هناك كأننا مجرد مناظر أدمية"[1] عند ذلك تجلت الحقيقة ووضح المغزى من التجربة وهو يتمثل في قوله في نهاية الراوية: "ما أكثر المشروعات البراقة التي تتخذ قناع الإصلاح ثم يتضح أنها قامت من أجل مصلحة شخصية أو مجد شخصي، أو فكرة خاطئة أو محاولة ساذجة لتقليد أوربا وأمريكا، الإصلاح يجب أن يكون لمصلحة الذين يعد من أجلهم المشروع الإصلاحي وهذا هو آخر ما فكر فيه من قاموا بمشروع القرية النموذجية"[2] وهذا التصريح يحدد المقصود من الرواية ويوجه دلالتها بطريقة تشبه طريقة التحقيق الصحفي.

---

(١) الجبل ص ٩٥

(٢) الرواية ص ١٦٦

والشكل الذي قامت عليه هذه الرواية هو شكل الرحلة ممتزجا بشكل الرواية الاشتراكية الذي سبق الحديث عنه في الطور السابق، وهي مثل كثير من روايات هذه المرحلة تتناول الصراع الذي كان يدور بين الحكومات الفاسدة و بين الشعب في عصر ما قبل الثورة، ذلك العصر الذي كان يطلق عليه رجال الثورة – والصحفيون الذين كانوا يسخرون الأدب لخدمة الثورة من أمثال فتحي غانم – اسم العهد البائد، ومن ثم فإنها رواية موجهة لخدمة العهد الثوري عن طريق تشويه صورة العهد الملكي وليست رواية انتقادية.

صور فتحي غانم حكومات العهد البائد المستغلة الفاسدة بصورة قبيحة، من خلال الصراع الذي كان يدور بين أهل القرنة بالأقصرويين الحكومة، أي أنه يكشف عن العلاقات التي تقوم بينهما على الفساد والظلم والقهرالواقع من الحكومة على الشعب، وهو موضوع عنيت به أكثر الروايات الاشتراكية الموالية للثورة في مصرفي ذلك الحين.

ويبرز الراوي ذاته في صورة البطل في الرواية الاشتراكية وتنقسم حياته في الرواية إلى قسمين وتفصل بينهما لحظة تنوير، القسم الأول ويكون البطل فيه غير مدرك للحقيقة بل يتحيز إلى جانب الحكومة، ثم تأتي لحظة التنوير يصحبها الرمز المألوف في الروايات الاشتراكية "النور" ويصحبها إسالة الدماء كما في الروايات الاشتراكية أيضاً – ثم تأتي المرحلة الأخرى في حياة البطل وفيها يصبح نقيض ما كان عليه سابقاً إذ يتحول إلى جانب الشعب ويدرك أخيراً أنه "عندما اصطدم أهل الجبل بالحكومة من أجل القرية النموذجية ورفضوا النزوح إليها أنه اصطدام خطير بين إنسانية صادقة ساذجة حائرة وبين مدنية ناهضة سطحية قلقة"(١).

---

(١) الرواية ص ٩٥

كما أن الراوي يعتمد كثيراً على النقد الصريح كلما سنحت فرصة لذلك، يأتي النقد بلسان الراوي مباشرة بأسلوب يشبه الأسلوب الوعظي وهذه ظاهرة انتشرت في الروايات الاشتراكية مما جعله يضحي أحياناً بالوحدة الفنية في سبيل ذلك، مثل قوله عن اختيار مدير التحقيقات له في هذه المهمة: "إحنا كلنامتجوزين وعندنا أولاد وحرام يروح وأحد متجوز في هذه المهمة. وزاد قلقي وانتعش فضولي، فهذه أول مرة أسمع فيها عن مهمة لا يصلح لها مفتش تحقيقات متزوج وله أولاد، لقد سمعت من قبل عن تحقيقات لا يكلف المدير الشبان العزاب القيام بها كأن يكون التحقيق في قضية خلقية في مدرسة بنات عندئذ يبحث المدير عن أحد المحققين المتزوجين الذين يتسمون بالوقار، ويشتهرون بالتدين الشديد والتزمت في مراعاة أداء الفروض الدينية، ويكلفه وهو مطمئن بأن يقتحم مدرسة البنات ويحقق في أسرار المدرسات وبنات الداخلية، وكنا نحن العزاب من المحققين نسخر من مثل هذا الاختيار ونتساءل كيف يفهم أحد الدراويش المشاكل الخلقية وقضايا الحب والغرام وكيف يحكم بالعدل ذلك المحقق المتزمت في أمور الدين إنه ولاشك ينظر إلى أية امرأة على أن مجرد وجودها خطيئة، ومجرد لمسها ينقض وضوءه فما باله عندما يفكر في أنها أحبت، أو شوهدت تذهب إلى السينما مع أحد الشبان سيتهمها قطعاً بالفجور والدعارة، وسيطالب بفصلها من عملها وسيكتب في تقريره أن هذه المدرسة لا تصلُح لتربية الفتيات أو أن هذه البنت – التلميذة كالميكروب يجب إبعادها عن بقية البنات قبل أن تنقل اليهن العدوى. . . . الخ"[١] إلى غير ذلك من الفقرات النقدية الكثيرة في الرواية والتي لا يربطها بالموضوع الرئيسي إلاحدوثها

---

(١) الرواية ص ٧

أمام الراوي وأنها تشبه الموضوع من بعض الوجوه البعيدة.

كما أن طريقة كفاح أهل الجبل تشبه طريقة الكفاح في الروايات الاشتراكية، الأبطال والدماء والرجعيون وغير ذلك. ومن ناحية أخرى يمكن النظر إلى رواية الجبل من خلال التشابه الذي يوجد بينها وبين رواية "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم فتوفيق الحكيم وفتحي غانم يقصان الرواية على أنها حدثت لهما نفسيهما خلال العمل في الشئون القانونية ومهمة كل منهما التحقيق، يمارسها كل منهما مكرها، ويمر خلال عمله بمخاطر ومغامرات يسخر فيها توفيق الحكيم من الفلاحين ويعطف عليهم ويسخر من القضاة ومن القوانين أما فتحي غانم فلا يسخر فيها وإنما كان يتخذ موقفاً حكومياً قبل التجربة، فأصبح يتخذ موقفاً شعبياً بعدها. توفيق الحكيم لم يتغير عما كان عليه قبل ذهابه إلى الريف أما فتحي غانم فقد تطور، فمثله في ذلك مثل إسماعيل في قنديل أم هاشم.

ومع كل ذلك فإن رواية الجبل تسودها بعض الملامح الفنية الأخرى — التي تدعو إلى استقلالها عن الرواية الاشتراكية وعن رواية المواقف النقدي على السواء ومن هذه الملامح التقابل بين الصور والمواقف والشخصيات فمن أول الرواية يرسم الكاتب صورتين متقابلتين بين المتزمتين والمتحررين من الموظفين، المتزمتون متزوجون والمتحررون عزاب، المتزوجون يذهبون للتحقيق في مدارس البنات والعزاب يذهبون للتحقيق في الجبال، المتحررون يؤمنون بالحب والمتزمتون يعدونه جريمة يجب العقاب عليها بل يعدون وجود المرأة ذاته رجساً، ولكل شيء في الإدارة القانونية نمطان ينتمي أحدهما للماضي والآخر للحاضر كما يقول الكاتب، ثم ينتقل من تصوير هاتين الصورتين إلى تصوير صورتين أخريين متقابلتين صورة أهل المدينة وصورة أهل الريف

يقول: "ومنذ وقعت عيني على السطور الأولى _أي من خطاب المدير له بالسفر- أحسست بأني انتقل إلى عالم غريب، عالم بعيد عن الواقع، فيه خيال وأحلام، فهذه طريقتنا نحن أبناء المدينة عندما نواجه مجتمعاً آخر، غير المجتمع الذي اعتدنا عليه نحوله في الحال في رؤوسنا إلى وهم أو قصة أو فيلم أو أسطورة، هذه هي طريقتنا في تخيل المناطق البعيدة النائية في قلب الريف، إن الذين يسكنون في المدينة ينسون أهلهم الذين يسكنون في القرى، وفي مجاهل الريف يتجاهلون وجودهم، انفصام تام يحدث بين الأهل وبين الآباء والأبناء، فتنقطع صلات القربى والدم ويذهب كل فريق إلى حاله، فريق يعيش في مصيدة الريف وفريق يعيش في مصيدة المدينة، ولا صلة هناك بين الفريقين سوى صدقة أو إحسان متقطع من المدينة إلى الريف، أو زيارة تقابل ... بالفتور والانزعاج من الريف إلى المدينة"[1] وفي أول مراحل السفر يواجه الكاتب قراءه بصورتين متقابلتين أخريين عما في قطار الصعيد يقول: "وكانت العربة مزدحمة بنساء أنيقات يتكلمن بالفرنسية أو باللهجة الصعيدية ولا فرق بين نعومة اللغتين، إن اللهجة الصعيدية على لسان المرأة الصعيدية تصبح مخطوطة مرنة ناعمة وفيها رقة، كل الجفاف الذي يشعر به سكان الشمال في اللهجة الصعيدية مرجعة إلى أنهم لا يحسنون نطق هذه اللهجة"[2] ثم يقول:

"كان رجل صعيدي أنيق أسمر يودع صعيدية شقراء لها عينان زرقاوان كان يودعها لأنها عائدة إلى أسيوط وهي تودعه لأنه مسافر إلى فرنسا، وقالت الصعيدية الشقراء للرجل الأسمر بفرنسية مهذبة:- متى تصل إلى باريس؟ وأجابها الرجل:-

---

(١) الرواية ص ١١

(٢) الرواية ص ١٤

أصلها بعد غد. قالت بحرارة:– قبلتين لباريس. قال الرجل في حرارة أشد قبلتين فقط إن باريس عشيقتي سأقبلها ألف قبلة. ثم انطلقت الشقراء تقول بالصعيدية فجأة:– متنساش تجفل الباب والشبابيك مليح. . . وتشيل خلجاتك في الدولاب قبل ما تمشي وتجفل الدولاب"[1]

وهكذا يرسم الكاتب موقفاً متقابلاً بين باريس والصعيد وبين اللغة الفرنسية واللهجة الصعيدية، يقول الكاتب معلقاً على هذا التقابل " كنت أنتقل محمولاً بهذه اللهجة الصعيدية إلى أقاصي الصعيد والقطار لم يتحرك بعد من محطة القاهرة.

إنه شيء مجيد حقاً أن ترى صعيدية وشقراء وزرقاء العينين وتحب باريس وترسل إليها القبلات وتتكلم في نفس الوقت باللهجة الصعيدية "هذه الشقراء وزوجها الأسمر يرمزان إلى الطبقة الغنية المثقفة في الصعيد. . ويمثلان القمة في مجتمع يقبع في أسفله "حسين علي" الذي يشكو الحكومة باسم أهالي الجرنة والحرامية الذين يحرقون القرية النموذجية ويقلبون الترولي، كيف تعيش الطبقتان جنباً إلى جنب في صعيد واحد؟ كيف يعيش عشق باريس مع عشق الجبل. . . كيف تعيش الشقراء الخائفة مما يسببه "كوبس النور" في بيتها في نفس البيئة التي يشعل فيها الناس حريقاً في قرية كاملة؟"[2]

وفي القطار نفسه يرسم تقابلاً بين الدرجة الأولى "مركب الطبقة الغنية" والدرجة الثالثة "مركب الدرجة الفقيرة. يقول: فارق هائل بين الدرجة الثالثة وتكييف الهواء في قطار واحد، إنه الفارق بين السلة المملوءة بالشاي والسكر والبيض والملقاة بين المقاعد الخشبية، وبين تلك الحقائب الجلدية الفاخرة المكتظة

---

(١) الرواية ص ١٥.

(٢) الرواية ص ١٥.

بالملابس الصوفية والحريرية وزجاجات العطر . إنه الفارق بين السلة المملوءة فوق رأس امرأة مسافرة وبين الحقيبة التي يحملها الحمال في عناية ويمشي أمامه صاحب الحقيبة أو صاحبتها[1] "إنه الفارق بين المقاعد الخشبية والمقاعد القطنية الوثيرة ذات المفارش المغسولة المكوية، إنه الفارق بين جردل فيه زجاجات مملوءة بماء يحاول عبثاً أن يبيعها شاب حافي القدمين قد رفع طرف جلابيته فوق كتفه، فظهر سرواله الطويل يصل إلى ركبتيه، وبين "جرسون" أنيق يلبس الجاكت الأبيض والبنطلون الأسود وينحني في أدب ويقدم القهوة التركية[2]"

وفي مدينة الأقصر يرسم الكاتب صورتين لحياة صديقه وكيل النيابة إحداهما في منزله وقوامها الاستهتار وعدم النظافة أو النظام والثانية خارج منزله حيث يبدو أنيقاً منظماً نظيفاً.

وغربي النيل حيث القرية النموذجية والجبل يرسم الكاتب صورتين متقابلتين أيضا لهذه القرية من خلال رؤيتين مختلفتين، الأولى صورة القرية كما يراها أهل الجرنة حيث يقول عما دار بينه وبين الفلاح "ونظر مضيفي إلى الحمار ثم نظر إلى وبدا يشرح لي كيف أن مهندس القرية النموذجية يريد منهم أن يتركوا دوابهم بعيداً عن بيوتهم وقال في تأثر: الواحد منا ينام بعين مغمضة وعين مفتحة على حمارته والا بهيمته، كيف أنام والحمار بعيد عني، مين يحرسه؟ المهندس؟ "[3] ثم يقول: " وتدخلت الزوجة في الحديث، وذهلت وأنا أستمع إلى نقد فني توجهه إلي هندسة مباني القرية النموذجية إنها غير راضية عن القباب التي صنعها المهندس في البيوت

(١) الرواية ص ١٥

(٢) الرواية ص ١٦

(٣) الرواية ص ٦٧

فهي لا تعرف القبة إلا في ضريح ولي الله، وهو مقبرة، فلماذا يصر المهندس على إسكانهم داخل مقبرة، إنها لم تمت بعد حتى تدخل بيتا له قباب، ولا مانع عندها أبداً أن، تكون القرية النموذجية مقبرة لأهل الجبل "ثم يقول الراوي" وكان منطق المرأة قوياً فهي صاحبة البيت كما يريد لها المهندس، لماذا إذن لم يستشيروها في رسم البيت الذي ستسكنه؟ كيف يطلبون من زوجها أن يوقع على وثيقة البيت وهي تنفر من شكله وتتشاءم من السكنى فيه؟ إن المساكن لا تفرض على أصحابها وإلا تحولت إلى سجون وهي لم ترتكب ذنباً أو إثماً حتى يحكم عليها بالسجن"[1].

أما الصورة الثانية المقابلة لهذه الصورة فهي صورة القرية نفسها من خلال رؤية غربية يقول فيها على لسان المرأة الفرنسية المعجبة بمهارة المهندس الذي خط القرية: "إنه فنان عظيم، أنظر إلى هذا البيت هل رأيت سقوف الحجرات على شكل قباب، هل رأيت النوافذ أنظر إلى هذه الحديقة داخل السور الكبير، إنك لا تجدها في أي مكان في العالم، إنها مصرية أصيلة يجب أن تعيشوا جميعاً أيها المصريون في بيوت مثل هذا البيت"[2].

ثم يرسم صورتين متقابلتين أخريين لما يدور في القرية النموذجية من احتفالات بافتتاحها، إحداهما تمثل الحكومة الفاسدة ،والأخرى تمثل الشعب، الأولى يقول فيها: "كانت القرية النموذجية في حالة هستريا الأميرة سكرانه وحولها خمسة من الشبان الأمريكيين ومعهم المهندس وبعض رجال الآثار[3]".

والثانية يقول عنها "أما الفلاحون فكان يبدو عليهم الإعياء الشديد، لقد

---

(١) الرواية ص ٦٧

(٢) الرواية ص ٣٢

(٣) الرواية ص ٧٢

أحضروهم على عجل من حقول الشاطئ الشرقي، وبعد أن فرغوا من الاستحمام وارتداء الجلاليب صدرت إليهم الأوامر بالجلوس القرفصاء في صفوف طويلة، وقد وقف عليهم العسكر يحرسونهم ويمنعونهم من التحرك، لا يستطيع واحد منهم أن يجلس خشية أن تتسخ ملابسه بتراب الأرض ظلوا جالسين القرفصاء ثماني ساعات أو أكثر بلا طعام ولا شراب كأنهم دمى خشية حتى أقبلت الأميرة في المساء بموكبها الأمريكي، فانتفض – الفلاحون صادعين للأوامر وانطلقوا يهتفون ويضجون ويرقصون ويصفقون". (١)

ويتمادى الكاتب في استخدام تقنية الصور الثنائية المتقابلة – البيضاء والسوداء – فيرسم صورة العمدة الرجل المكافح في مقابل صورة الأميرة الفاجرة، وصورة "حسن علي" وصورة الشيخ طلباوي الأزهري المعمم، حسن على شجاع جاهل واعٍ، والشيخ طلباوي متعلم جبان أناني يتعاون مع السلطة ضد أهله، بل يرسم الكاتب للشيخ طلباوي صورتين متقابلتين صورة الشيخ الأزهري المعمم المتعلم، وصورة للشيخ طلباوي الذي يتحدث لهجة غير لهجة أهله ويكتب قصيدة شعرية يمدح بها الأميرة المخمورة بين ذراعي أحد الأمريكيين مقابل خمسة جنيهات.

إلى جانب هذه المقابلات الثنائية يأتي الكاتب بعدد كبير من المتشابهات الثنائية أيضاً تكون بمثابة الخطوط التي تعترض المتقابلات وتكون بمثابة الروابط الرمزية المشعة، فإلى جانب المقابلة بين نوعي التحقيق والمحققين الذي أشار إليه الكاتب في أول الرواية على هيئة صورتين متقابلتين للمحققين الأحرار العزاب والمحققين المتزوجين الملتزمتين دينيًا، توجد مشابهة مستورة بين موضوع التحقيق فيهما، ففي

---

(١) الرواية ص ٧٣

مدارس البنات يجري التحقيق في القضايا الخلقية، وفي الجبل قضايا يريد الكاتب أن يصفها بهذا الوصف أيضا، وهناك بعض التشابه المقلوب الذي يؤدي فيه الرمز بصورة يختلط فيها مع التقابل الذي ينتشر في الرواية، فهذه الصورة التي يرسمها الكاتب لأهل الجبل في أول الرواية ويقول فيها: "كانت تصرفاتي عادية ولكن رأسي لا يخلو لحظة واحدة من صور خيالية مبهمة عن لصوص يعيشون في جبل "قبالة الأقصر" هذه الصورة التي يعقد فيها الكاتب مشابهة بين أهل "القرنة" واللصوص، يقلبها فجأة بصورة رمزية في وسط الرواية وفي أخرها ويجعل صورة اللصوص تنطبق على الحكومة في العهد البائد لا على أهل (القرنة) ذلك لأنه يصرح بأن موقفه تحول إلى النقيض، وهناك بعض المتشابهات التي تقوم بهذا الدور الرمزي بصورة إيحائية من خلال التقائها بالمتقابلات، فصورة وكيل النيابة خارج منزله صورة زائفة ملؤها نظافة زائفة ونظام زائف، ولكن الصورة الحقيقية التي تمثله وتنطبق على ذاته هي صورته في المنزل.

والاحتفال بافتتاح القرية النموذجية يحتوي صورتين متقابلتين إحداهما زائفة والثانية حقيقية والصورة الزائفة هي الواضحة وهي المعترف بها، الصورة الزائفة هي صورة الفلاحين وهم يرقصون فرحاً وهم سعداء بملابسهم الجديدة المتشابهة البيضاء وهم سعداء بمساكنهم الجديدة التي بنتها لهم الحكومة، هم فرحون بقدوم الأميرة إليهم، هذه الصورة تشبه الصورة الزائفة التي يخرج بها وكيل النيابة إلى الناس، وتشبه الصورة التي تخرج بها الأميرة كفتاة شريفة تنتسب إلى الأسرة المالكة ترعى المشروعات الخيرية وتحرص على شهود الاحتفال بافتتاحها، وصورة الفلاحين الحقيقية الذين يساقون من مزارعهم تحت التهديد والسجن ساقهم البوليس وألبسهم ملابس بيضاء نظيفة ودربهم عدداً من المرات على تمثيل الفرح

وإظهار البشاشة والسرور عندما تأتي الأميرة، وحذرهم من الجلوس على الأرض حتى لا تتسخ ملابسهم مما يعرضهم للتعذيب، كما هدد كل من يظهر الاستياء أو عدم الفرح بالضرب، كل ذلك وهم لم يذوقوا طعاماً ولا شراباً ساعاتٍ طويلة، هذه الصورة الحقيقية تشبه الصورة الحقيقية التي يعيش فيها وكيل النيابة في منزله وتشبه الصورة الحقيقية للأميرة الفاجرة المخمورة التي جاءت للاحتفال مع عشاقها المأجورين، هذا الازدواج في الشخصية أو النفاق الاجتماعي يظهره الكاتب على أنه أهم سمات العصر البائد.

بل إن الصورتين الكبريين في الرواية صورة الحكومة بموظفيها وحكامها ومحققيها وصورة أهل "القرنة" بفقرهم وكفاحهم تمثلان صورتين "لمصر" إحداهما حقيقية والأخرى زائفة يقول الكاتب عن التمثال المصري القديم الذي يمثل صورة فلاح يكيل القمح " وأضاء الرجل بطاريته الصغيرة وصوبها إلى صورة الفلاح الذي يكيل القمح وقال ضاحكاً:- الراجل ده سحنته مثل العمدة "ثم يقول: "إنه يرى في صورة الحاصدين والزارعين والذين يقبضون أجورهم عائلته القديمة إنه في صميمه ليس رجل الجبل، إنه فلاح الجبل، وهو الحائط الأخير في طريق عشيرته، طردتهم ظروف الحياة من الحقول وأبعدتهم عن كل شيء ونقهقروا حتى أسندوا ظهورهم إلى الحائط إلى الجبل، وهنا وقفوا ليحاربوا من أجل بقائهم في الدنيا، إنهم لا يعرفون كيف يتقدمون، كيف يتطورون بحياتهم فيلتفتون إلى الجبل إلى الحائط من خلفهم، ويضربون لعل الصخر يتفتح عن أمل، عن مستقبل، صخور الجبل في داخلها عرق أجدادهم وتعبهم، تخفي الكنوز التي صنعوها، وحملها الأشراف إلى مقابرهم، لقد جاءوا إلى الجبل وراء حقهم الذي دفنه الأشراف يريدون استعادة الميراث الذي خلفه الأجداد دارت رأسي بهذه

الأفكار وأنا أتأمل على ضوء البطارية ملامح العمدة الفرعوني الذي يكيل القمح[1]" وهكذا يصرح الكاتب بالمضمون الرمزي.

ومن أمثلة هذه المتشابهات والمتقابلات، هذا التشابه بين صورة الصعيدي المسافر إلى باريس والذي يتحدث مع زوجة المسافرة إلى أسيوط بلغة فرنسية ولهجة صعيدية ويركبان الدرجة المكيفة وصورة الفرنسية التي تهرب الأثار وتنشر الفساد في الجبل وتؤدي أفعالها إلى إسالة الدماء، هذه المشابهة توحي بالسرقة التي يقوم بها الأغنياء (أهل القمة) لأقوات الفقراء، والتي هي في ذاتها نفائس مصر (سرقة الآثار) وتوحي ايضاً بالاغتراب والزيف الذي يصيب هؤلاء الأغنياء والترف الذي يعيشون فيه.

ولا يدع الكاتب هذه المتقابلات والمتشابهات تقوم بإيحاءاتها الحرة بل يعمق هذه الإيحاءات، مثل حديثه عن خطورة المهمة المنوطة به كمحقق وتعرضه للموت أو ككاشف عن هذه القضية والذي يرمز إلى أن هناك خطراً يقع على كل من يكشف عن الزيف الذي يحدث في الجبل "مصر" ومثل حديثه عن العمل الدائب لأهل الجبل وهم يحفرون عن الكنز الذي يكمن في بطن الجبل، والدماء التي تسيل في سبيل الحصول على هذا الكنز وهو يرمز بذلك إلى الكفاح الوطني الأصيل والتضحيات التي يبذلها المخلصون في سبيله ومثل حديثه عن الشيخ طلباوي وقوله عنه " ودهشت كيف لم أر هذا الشيخ في النهار وكيف لم يسرع إلى لقائي وهو الرجل المتعلم بين أهل الجبل وهو أقدرهم على الكلام والإفصاح عن شكواهم[2]" فالشيخ لا يرى في النهار ثم يصوره بهذه الصورة الخائفة أمام العمدة رغم كبر سنه

---

(١) الرواية ص ٦٣

(٢) الرواية ص ٨٦

يقول: "ومرة أخرى لمحت نظرات الاحتقار تشع من عيني العمدة وتكاد تحرق جسد الشيخ طلباوي[1]" ثم هو رغم أنه من القرية إلا أنه يسكن المدينة وهو يتحدث اللغة العربية غير المستخدمة ويجعل لنفاقه ومدحه الأميرة الماجنة مقابلاً رمزياً، يقول عنه مصوراً هيئة وداعه للجبل: "وسلم الشيخ طلباوي على شقيقته وودعها في برود، ثم لكز الحمارة فانطلقت في طريق العودة والشيخ يهرول جانبي محاولاً أن يلائم بين سرعته وسرعة الحمارة[2]" مشيراً بذلك إشارة رمزية إلى الدور السابق الذي قام به طلباوي وهو أنه كتب الشكوى المقدمة من الأهالي دون أن يشارك في مضمونها، هو مجرد كاتب أو مجرد وسيلة فمثله كمثل الحمار يحمل أسفاراً، ومشيراً بهاتين الصورتين إلى الموقف الذي يقفه أمثال طلباوي من القهر الذي تمارسه السلطة على الشعب.

ومن الرموز التي يعمق الكاتب إيحاءاته بها الرموز المشروحة أو المصرح بما ترمز إليه مثل سماع الراوي أغنية شعبية ينشدها "أبو ليلة" تذاع من أحد الأفراح القريبة عندما كان الراوي راجعاً يصحبه (حسين علي) "بطل الجرنة" والأغنية هي أغنية "بهية" يقول: "وخيل إلى أن (حسين علي) تعمد أن يسمعني هذه الأغنية كأنه يريد أن ينقل لي رأي أهل الجبل، في وفي المحققين ووكلاء النيابة الذين يعوجون طرابيشهم على ناحية ويحكمون على المظاليم من غير فهم لمشاكلهم[3]" ومن هذه الرموز أيضاً عنوان الرواية نفسه "الجبل" رمز الصمود والثبات. هذا التركيب الفني للرواية يجعلها تقوم على التقنيات الرمزية شبه الصريحة، ولم تتبع منهج

---

(١) الرواية ص ٨٧

(٢) الرواية ص ٨٦

(٣) الرواية ص ٩٤

التفسير المادي لظاهرة تاريخية في المقام الأول مثل وجهة نظر الفكرة الاشتراكية عن المجتمع وعن التاريخ وكذلك لم تتبع منهج النقد الساخر لأحداث وأفعال مخالفة للرؤية الجماعية في المقام الأول كما في رواية الموقف النقدي ولم تكن عنايتها رسم الشخصيات في المقام الأول كما في رواية الشخصية أو غيرها من التقنيات الروائية الأخرى، رغم وجود خيوط متشابهة بينها وبين هذه التقنيات كلها، مما يدل على أنها أفادت منها وتطورت عنها دون أن يؤدي ذلك إلى الانضواء تحت لوائها.

أما الأسلوب الذي عالج الكاتب به روايته أي أسلوب القص، فهو يقوم على أنها تجربة انتهت بدأها بعبارة: "حدث منذ أكثر من سبع سنوات وكنت أعمل في ذلك الوقت مفتشاً للتحقيقات بوزارة المعارف(١)" وختمها بقوله: وجرفني تيار الحياة في القاهرة بعيداً عن أهل الجبل ومرت بي الأيام والشهور وأنا أهمل كل تحقيق أكلف به، وتكدست ملفات القضايا في درج مكتبي دون أن أفتحها ولم يكن واضحاً في ذهني أن هناك علاقة بين إهمالي للعمل والتجربة التي مررت بها في جبل في الصعيد، كل ما أدركته في ذلك الوقت، أن إهمالي بدأ بعد عودتي من هناك(٢)".

والزمن الذي استغرقته أحداث الرواية لا يعدو بضعة أيام تتوالى الأحداث فيها حسب ترتيب حدوثها، السبت قبل الأحد والإفطار قبل الغداء، والأحداث فيها لا يقوم ترتيبها حسب النظام الدرامي فهي ليست جزئيات تتجمع مع الزمن في وعي الراوي، حتى تصل إلى نقطة التغيير، وإنما تنكشف الحقيقية أمامه فجأة بعد تعرفه على وجهة نظر أهل الجبل، فالزمن ليس ذا قيمة كبيرة في الأحداث والحبكة تقوم بالدرجة الأولى على أساس مكاني بخلاف الرواية الدرامية القائمة على أساس

---

(١) الرواية ص ٧

(٢) الرواية ص ١٦٤

زماني بالدرجة الأولى، والحكي هو الأسلوب الغالب على الرواية، به تقدم الأحداث وبه يحكي الحوار، وهو سرد مختلط بالتفسير والتعليق مثل قول الراوي: "كان العمدة يروي لي قصته مع الأميرة فأتخيل ما حدث وتدور في رأسي الصور والمرئيات وازداد احتراماً للرجل الذي أجلس بجواره وأشعر برهبة نحوه، لم أشعر بها نحو إنسان آخر في الوجود، كنت أقول لنفسي لو سألني أحد ما هو تعريف الرجل الحقيقي في هذا العالم، لأجبته على الفور: - إنه عمدة هذا الجبل، وغمرني إحساس بالقرف من مهمتي ما هذه السخافة التي جئت من أجلها، ماذا استطيع أن أفعل في مشكلة من هذا النوع ماذا يريد مني مدير التحقيقات، إنه في الحقيقة لا يريد شيئاً على الإطلاق، كل ما يريده هو أن يأخذ الروتين مجراه. . . . إن واجبي كموظف حكومة، وكمفتش للتحقيقات هو أن استدعى حسين علي وأساله، تلك الأسئلة الخالدة في كل تحقيق، ما اسمك؟ وماعمرك، وما هي صناعتك؟ وما هي تفاصيل شكواك؟ وعلى بعد ذلك أن أطلب انتداب بعض المفتشين الإداريين لتشكيل لجنة جرد عهدة القرية النموذجية، وعلى هذه اللجنة أن تقرر ما إذا كان هناك اختلاس أم لا، فإذا لم يكتشفوا اختلاساً قرروا حفظ الموضوع وسجلت إدارة التحقيقات انتهاء التحقيقات في إحدى التحقيقات في إحدى القضايا وانتهت دوشة الدماغ على الرغم من بقاء المشكلة الحقيقية كما هي"[1].

فهذه الفقرة تصور موقف المحقق/ الكاتب متحيراً بين الشكل الذي ينبغي أن يتم به التحقيق والواقع الذي يتنافى تماماً مع هذا الشكل، وهو موقف له شبه في "يوميات نائب في الأرياف" في موقف المحقق عندما وقف حائراً بين ما ينبغي أن

(١) الرواية ص ٧٨

يكون عليه شكل التحقيق مع المرأة المسمومة والواقع"[1] ولكن أسلوب فتحي غانم يعتمد في التعليق على ما يدور داخل نفس المحقق إلى جانب تصويره الحركة الخارجية، فهو يصف ما يتخيله وما يدور في نفسه من صور وأفكار ومشاعر، كما يصفه على أنه حديث نفسي، بخلاف أسلوب الحكيم الذي يعتمد على الحركة الخارجية فحسب.

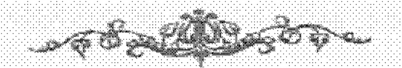
ومن نماذج أسلوب الحكي الذي يحتوي حواراً قوله: "ورأيت المهندس يقف نشيطاً وسط حوش البيت وقد تدثر بعباءاته الخضراء، وحياني ثم قال ضاحكاً:- اللوري جاهز علشان يوصلك المركب - اللوري حيوصلني الجبل، فنظر إلى طويلاً في غير فهم ثم قال: أنا قلت لك دا خطر عليك فأجبته في عصبية:- خطر خطر زي بعضه كان شيء داخلي يرغمني على الكلام، هل فكر عقلي واتخذ قراراً وأنا نائم لست أدري؟ كل ما أعرفه أني الححت في عناد على الذهاب فوراً إلى الجبل، وهز المهندس كتفه يائساً ونادى سائق اللوري، فجأة نفس السائق الذي أوصلني إلى القرية ونظر إلى في حيرة، وقال له المهندس متسائلاً:- توصل اليه لعمدة "الجرنة"؟ وبان التردد على وجه السائق فصحت في ضيق:- أنا رايح ضروري، حتى لو مشيت لحد هناك. كنت ثائراً بلا مبرر، ثورة من فقد أعصابه ويريد أن يواجه بأي ثمن هذا الخطر الذي يخيفه ويفزعه لأنه لم يعد يطيق الانتظار"[2] فالحكي هنا يشمل الحوار ويلفه بداخله وإن كان الحوار يتخذ لهجة أخرى، فالحوار هنا بالعامية والحكي بالعربية، وهذا المشهد المحكي بعد حدوثه بزمن، يحكيه الكاتب ويقوم أحداثه برؤية الحاضر في قوله: "كنت ثائراً بلا مبرر. . . . الخ".

---

(١) يوميات نائب في الأرياف ص ١٤٦ ص ١٥٢

(٢) الرواية ص ٥١

وبعد فيمكن القول بأن أكبر عنصر فني في هذه الرواية هو النقد الثوري القائم على إبراز عيوب العهد السابق، عن طريق استخدام التقابل بين الصور المضيئة والصور القاتمة وعن طريق الرمز مع الاستعانة ببعض تقنيات الرواية الاشتراكية.



ثانيا: رواية البطولة الثورية

"في بيتنا رجل" إحسان عبد القدوس

هذا الشكل الروائي مكمل للشكل السابق، ففي رواية الجبل وأمثالها تأييد للثورة عن طريق فضح أخلاقيات وسياسات العهد البائد، وهنا تمجيد لبطولة الثوار الذين تخلصوا من هذا العهد، وتقوم التقنيات الفنية على شكل قريب من الشكل الملحمي الذي سبق الحديث عنه في الباب الثاني، وقد ظهرت الروايات الممثلة لهذا التطور الجديد بعد الثورة وبخاصة في النصف الثاني من الخمسينيات، مما يجعله ينتمي إلى المرحلة الثالثة من البحث رغم ظهور بعض الأعمال الممثلة له في نهاية المرحلة السابقة مثل رواية "قصة حب" ليوسف إدريس التي ظهرت سنة ١٩٥٦م.

وتلتقي الروايات القائمة على هذه ا لتقنيات على أن العنصر الغالب فيها هو البطولة فلم تكن هذه الرواية تعني بشخصية البطل وإبراز مقوماته الفردية بقدر عنايتها بالبطولة الثورية ذاتها، لأن كل جوانب الرواية عملت على خدمة هذا الجانب، سواء أكانت الحكاية أم الشخصيات أم الأسلوب أم الموضوع، فالعنصر الغالب فيها هو البطولة الثورية وليست شخصية البطل.

وتقوم رواية "في بيتنا رجل" مثلها في ذلك مثل سائر روايات البطولة على ثلاث مراحل.

المرحلة الأولى:

ويعرف فيها الكاتب بالبطل وبالمجتمع الذي يعيش فيه وبالمشكلة التي تقوم

عليها الرواية، فقد كان "إبراهيم حمدي" "البطل" طالباً من الطلاب المعادين إبان الاستعمار البريطاني وكان يعاني مثل المصريين جميعاً من ظلم هذا الاستعمار ومن سوء سلوك الجنود المستعمرين وكان يقاوم هذا الظلم ولكن مقاومته كانت مختلفة فقد كان يشترك مثل زملائه الطلاب في المظاهرات والثورات الوطنية ولكنه لم يتقدم الصفوف، ولم يهتف ولم يلق خطباً حماسية، بل كان يتولى الجانب العملي من الثورة، يتولاه صامتاً بلا ضجة ولا صراخ. كان إذا حاصر البوليس مدرسته تولى هو تركيب خراطيم الحريق ليسلط ماءها على رجال البوليس.

ثم يتولى جمع الزجاجات وملئها بالرمل ويفرقها على الطلبة كسلاح يقابلون به الرصاص الذي ينصب عليهم، ثم كان يبتكر أسلحة صغيرة ينبهر لها زملاؤه الطلبة. . . زجاجات مولوتوف، وكرات من القماش مغموسة في الجاز يشعلها ويلقي بها على سيارات البوليس. والطاسات التي يقدم فيها الطعام في المدرسة يقلبها إلى خوذات يضعها الطلبة فوق رؤوسهم لتحميهم من عصي الجنود. وشيئاً فشيئاً بدا الطلبة يلتفون حوله ويثقون به وينظرون منه دائماً أن يفعل شيئاً جديداً، ولكنهم ظلوا يعتبرونه زعيماً صامتاً"[1] وكان يكره الملك ويكره الزعماء والوزراء وكان يطالب بإلغاء معاهدة عام ١٩٣٦ ويرفع الأحكام العرفية"[2]

"وربما هو نفسه لم يتعمد أن يكون بطلاً ولم يتصور أبداً أن صورته ستحتل يوماً الصفحات الأولى وأن الناس كلهم سيتحدثون عنه وأن الدولة كلها ستقصر اهتمامها عليه، لم يحس أبداً بدوافع البطولة، بل لم يعتقد في نفسه أنه أجرأ من غيره من الشباب ولا أكثر منهم تطرفاً في وطنيته، كانت تصرفاته كلها طبيعية بالنسبة له

---

(١) في بيتنا رجل ص ٧

(٢) الرواية ص ٨

لم يكن يحس فيها بشيء من التفوق ولا بشيء من الشذوذ، بل إنه كان يحس بمواطن ضعفه أكثر مما يحس بمواطن قوته"[1].

المرحلة الثانية:

يتحول فيها "إبراهيم حمدي" من طالب كبقية الطلاب إلى بطل، والذي جعله يقوم بهذا الدور البطولي ليس المقومات الذاتية التي تحتويها شخصيته فقط، وإنما المجتمع، فالمجتمع هو الذي صنع البطل، يقول إحسان عبد القدوس في أول الرواية: "إن البطل لا يصنع نفسه ولكنه تصنعه امته" فمن صفات "إبراهيم حمدي" البطولية أن طفولته كانت تحمل رجولة مبكرة وأنه كان جاداً أكثر من عمره، أما المجتمع فكان في حاجة إلى بطل فصنع منه بطلاً قبل أن يقوم بالدور، يقول الراوي: "وقد أشاع صمته من حوله جواً مثيراً وتناقل الطلبة عنه عدة إشاعات، أن في بيته عشرة صناديق مليئة بالديناميت وأن والده يخفي في بلده مدفعاً رشاشاً. وأن أخاه ضابط في الجيش وهو الذي دبر له خطط الهجوم والدفاع. . . وأنه يشترك في الاجتماعات السرية التي يعقدها طلبة الجامعة ونسجت هذه الإشاعات من حوله صورة مثيرة لبطل مثير يبهر زملاءه ولم تكن هذه الإشاعات صحيحة كان والده مجرد موظف في الدرجة الخامسة بوزارة الأشغال موظف كبقية الموظفين يتحدث عن الدرجات ويحذر ابنه من الاشتغال بالسياسة ولم يكن له شقيق ضابط في الجيش. ليس له شقيق على الإطلاق، وليس في بيته صناديق مليئة بالديناميت ولم يشترك أبداً – حتى ذلك الحين – في اجتماعات سرية يعقدها طلبة الجامعة، وأكثر من ذلك أنه لا يشتغل بالسياسة لم يحاول أن يتعب رأسه بمناقشة

---

(١) الرواية ص ٧

المسائل السياسية لم يختر لنفسه مبدءاً سياسياً معيناً ولم ينضم لحزب من الأحزاب كانت وطنيته مجرد إحساس عاطفي قوي يدفعه مع المجموع"[1]

هيأ المجتمع لإبراهيم حمدي القالب الذي وضعه فيه وكان في إبراهيم مقومات تصلح للتشكل بهذا القالب فأصبح بطلاً، اصطحب "مسدساً" وبدأ يقبل على قراءة القصص البوليسية وعلى مشاهدة أفلام رعاة البقر، وكون جماعة لاغتيال الجنود الإنجليز وتمت عمليات الاغتيال بنجاح ثم تطورت الحركة إلى اغتيال أحد كبار الخونة المصريين "عبد الرحيم باشا شكري" وبسبب هذا الحادث الأخير دخل إبراهيم السجن ثم تمكن من الهرب منه بفضل ذكائه الحاد ومعاونة بعض الوطنيين له.

المرحلة الثالثة:

وفيها تتوالى المغامرات التي يقوم بها البطل مغامرات في الحب ومغامرات في البطولة فقد لجأ إبراهيم إلى زميله (محيي) وهناك عرف "نوال" أخت محيي التي ساعدته على التخلص من كثير من العقبات وقامت بدور بطولي في سبيل نجاته، وإلى جانب ذلك وقع إبراهيم في كثير من العقبات و المآزق التي كادت تقضي عليه وفي النهاية قرر إبراهيم النهاية فقام بآخر مغامرة انتحارية ودخل فيها معسكر الإنجليز وفجر الألغام وأشعل النار وتمكن من الهرب ولكن ضابطاً مصرياً تمكن منه فأرداه قتيلاً على الرغم من أن إبراهيم كان يستطيع أن يتخلص من هذا الضابط ولكنه لم يفعل وفاء لمبادئه التي تقوم على عدم سفك الدماء المصرية.

هذه المراحل الثلاثة لم تكن ناشئة من تطور شخصية البطل ذات الملامح

---

(١) الرواية ص ٧ ص٨

المحددة — كما هو الحال في روايات الشخصية وإنما كانت هذه المراحل أجزاء من خطة ملحمية مثلثة بداية ووسط ونهاية، وقد اعتمد الكاتب في تصوير البطولة وبث روح الحماس له ولأمثاله من القادة السياسيين الذين أذاعوا عن أنفسهم القيام بأدوار بطولية ضد الاستعمار، اعتمد على تقسيم الحياة في الرواية إلى قسمين:

حياة حقيقية جديرة بالاحترام وحياة زائفة مكروهة مثل الروايات الملحمية في الطور السابق، أما الحياة الحقيقية فهي الحياة التي يقضيها البطل أو الشخصيات الأخرى في الدفاع عن الوطن ومحاربة المستعمرين، والحياة الزائفة هي التي يقضيها في غير ذلك.

وكلما قام البطل باتخاذ دور فعال في الحياة الحقيقية تعرضت حياته للخطر وتوالى الحوادث والمغامرات البطولية وفي كل واحدة منها ينجو البطل من موت يكاد يكون مؤكداً، ينجو بالوسائل التقليدية التي استخدمها كتاب الروايات الملحمية، الحيلة والذكاء ومساعدة الآخرين وبخاصة الفتاة التي عشقت البطل لبطولته، وبهذا يجعل الكاتب القارئ يتداول الخوف على البطل والإعجاب به وهما وسيلتان تقليديتيان في تصوير البطولة. وقد ربط الكاتب جوانب الصراع في حياة البطل بملابسات تاريخية ولم يجعلها ترتبط بملابسات إنسانية أو فلسفية تاريخية كما ترتبط حياة أبطال الملاحم. فليس القدر أو الزمان هو الذي يحارب إبراهيم حمدي ويحاربه وإنما هو الاستعمار البريطاني ورجال البوليس المصريون، وتشترك هذه الرواية في ذلك مع أحمس بطل الاستقلال وكفاح طيبة ووا إسلاماه وغيرها من الروايات الملحمية المصرية لكنها تختلف عنها في جانبها الثوري المقصود.

على أن التجارب التي يمر بها البطل لا تشكل تجربته الشخصية ولا تنميها ولا تعدل من خبرته السابقة، وهي بذلك تسير حسب المنهج العام في تصوير بقية

أبطال الروايات الملحمية، وإنما هي أحداث متشابهة في شكلها وهدفها وطريقة قيام البطل بها، وكل واحدة منها قائمة على رغبة البطل في الانتقام من المستعمرين أو من الخونة وقيامه بفعل يؤذي هؤلاء المستعمرين مثل قتل جندي بريطاني أو قتل خائن أو تدمير عربة عسكرية، ثم تمكن هؤلاء المستعمرين المستعمرين من السيطرة عليه بمعاونة بعض الأفراد من الخونة وتحيط المخاطر بالبطل من كل جانب ولكنه بذكائه وحيلته ومعاونة بعض الوطنيين يستطيع أن يتخلص من هذه الورطة ولا يكاد ينجو من هذا المأزق حتى يقوم بفعل بطولي آخر وتتكرر المغامرات حتى نهاية الرواية.

والكاتب بهذا لا يعتمد على وسائل الملحمة القديمة في التخلص من ورطته والتي تقوم هناك على تدخل القوى الغيبية أو على القوة الخارقة وإنما يعتمد على وسائل واقعية معقولة: الحيلة والذكاء ومعاونة الآخرين. وهي الوسائل التي اتخذتها الرواية الملحمية في الفترات الأخيرة، كما أنه يعتمد على الوسائل الفنية التي استخدمتها "التراجيديا" في تدمير البطل، ففي التراجيديا يكون تدمير البطل ناشئاً من عيب موجود في البطل منذ البداية، وإبراهيم منذ البداية مثله في ذلك مثل سائر الأبطال الوطنيين يتمادى في البطولة ويعرض حياته للخطر في سبيل الوطن هو صاحب مبادئ ثابتة مثالية هذا التمادي في البطولة والتضحية وهذا التمسك الزائد بالمبادئ المثالية هو الذي دمر حياة إبراهيم في النهاية.

ولكن استخدام الشجاعة والوطنية والمثالية في هذا الدور جعل الرواية تتخذ شكلاً غير شكل السقطة المدمرة في التراجيديا وذلك لأن السقطة المدمرة في التراجيديا تؤدي إلى الإحساس بوطأة القدر وحتميته، أما السقطة المدمرة هنا فتؤدي إلى شحنة انفعالية لتأييد رجال الثورة وضد القوى المدمرة: الاستعمار

ورجال البوليس الملكي في العهد البائد، ذلك لأن الانحراف الذي كان سبباً في دمار البطل في هذه الرواية لم يكن انحرافاً ممقوتاً وإنما كان انحرافاً خيراً محبوباً ومطلوباً وهو الشجاعة.

أما استخدام الزمان في الرواية فلا يختلف عن استخدامه في الرواية الملحمية من حيث كونه ساحة للأحداث لا تؤثر فيها، ولكن العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القص يختلف في هذه الرواية عنه في الرواية الملحمية السابقة، ذلك لأن الحكاية بحلقاتها الثلاث لا تسير سيراً منتظماً مثلما تسير الحكاية في الرواية الملحمية القديمة أوكما تسير في الحياة المعيشة، وإنما تبدأ الرواية من منتصف الحكاية، فأول حلقة من حلقات القص هي محاولة إبراهيم الهرب من المستشفى أي بعد أن نفذ أول خطوة من خطوات الخطة المرسومة لهربه من السجن، وخلال تتابع وحدات القص التي تفيد تقدم الحكاية إلى الأمام يكشف الراوي عن حياة إبراهيم السابقة، ويستمر الكاتب في هذا الإجراء الفني حتى ص ٢٨ أي بعد أن يقدم شخصية البطل ويبين العالم الروائي، ويشرح القضية التي تعالجها الرواية. بعدها تسير الحكاية في اتجاه مواز لاتجاه القص حتى النهاية.

والأسلوب الذي يستخدمه الكاتب في قص الحكايات وفي رسم حياة البطل هو الحكي والتقارير وأسلوب الحكي لا يختلف عما كان عليه في الروايات السابقة من حيث اعتماده على الأفعال الماضية الدالة على سير الأحداث عبر الزمن، مثل قوله: "وأخذ المسدس وذهب إلى بيته وأحس أنه قوي قوي جداً. . . وحمل المسدس وعلبة الرصاص وخرج من بيته في خطى محترسة"[1].

---

(١) الرواية ص ٩

والتقارير أيضاً – لا تختلف عما كانت عليه أساليب التقارير الصحفية في الروايات التقليدية في الطور الأول عند طه حسين والمازني، فالكاتب يصرح بالصفات التي يريد الصاقها بالبطل ثم يأتي بالحكايات غير الموضوعة في الإطار الزماني لإثبات هذه الصفات، مثال ذلك قوله عن البطل: "وقد كان يحب أصدقاءه كثيراً كما يحب مسدسه – وكان في حبه لهم رجولة عارمة وشهامة وافتداء لم يكن يبخل بشيء في سبيل أصدقائه. لم يبخل حتى بحياته ومرة أو مرتين، كاد يقتل أثناء المظاهرات وهو يحاول أن ينقذ أحد أصدقائه من القتل بل كاد يقتل مرة في سبيل كل الطلبة عندما القى بنفسه في النيل أثناء سير المظاهرات وتعلق بقارب صغير وجدف حتى وصل إلى قاعدة كوبري عباس وصعد إليها ليغلق الكوبري الذي كان البوليس قد فتحه ليحول دون وصول الطلبة المتظاهرين إلى القاهرة ولم يستطع أن يغلق الكوبري فقد تصدى له البوليس وانهالوا عليه بالعصى فاضطر أن يلقي بنفسه ثانياً في النيل ويسبح حتى الشاطئ.[1] ثم يقول بعد ذلك: "إلى هذا الحد كان يحب أصدقاءه وزملاءه"[2]

فتصريح الراوي بقوله: "كان يحب أصدقاءه كثيراً" صفة ألصقها الكاتب بالبطل، وقوله بعد ذلك "ومرة أو مرتين كاد يقتل أثناء المظاهرات. . . . الخ" حكاية غير موضوعة في إطار زمني تدل على الصفة وتؤكدها وهكذا ينهج الكاتب هذا المنهج في إلصاق الصفات بالبطل.

على أن الكاتب أحياناً يستخدم الأسلوب في الإثارة، الوجدانية ووسيلته في ذلك استخدام الكلمات والصور الانفعالية في الحكي والوصف، مثل قوله:

---

(١) الرواية ص ١٢ ص١٣

(٢) الرواية ص ١٣

"ووضعت الخطة. . . خطة اغتيال عبد الرحيم باشا شكري، رجل الإنجليز في مصر، وتم كل شيء كما رسمه على الورق وكأنه إله صغير يسيطر على القدر. وأطلق رصاصته التي لا تخيب، وأطلق بعدها رصاصتين كأنه يطارد بهما الروح الصاعدة في طريقها إلى الجحيم"(1)

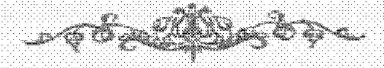
وقد يستخدم الكاتب المبالغة كما تستخدمها سائر الروايات الملحمية مثل قوله يصف جمال محبوبة البطل الشجاعة والتي تقترب من بطلات الأساطير: "لم ير شفتيها البريئتين، لم تدنسهما أصباغ ولا قبل، بل خافت عليهما ابتسامتها، فتعلقت بينهما دون أن تمسهما.

ولم ير عينيها السوداوين فيهما وحشة، وفيهما سر، وفيهما رهبة، وفيهما ذكاء ونشاط وفرحة، وهناك في أعماقهما نور يدلك إلى الطريق.

لم ير وجنتيها مكتنزتين مشدودتين مصهورتين كأنهما ورثتهما عن جنود من الهنود الحمر تتراقص فوقهما غمازتان كأنهما تزغردان في فرح لا ينتهي، ولم ير قوامها قوام السادسة عشرة وكأن ستة عشر فناناً اشتركوا في رسمه(2)".

وهكذا نرى أن هذه التقنيات التي ظهرت في هاتين الروايتين إنما كانت بوحي من الاتجاه الفني الموجّه والذي صاحب قيام الثورة.

فقد كان فتحي غانم ينادي بتجنيد الأدباء والمثقفين للدفاع عن المكاسب الثورية عن طريق إشهار أقلامهم لتحطيم العهد البائد والإعلاء من شأن رجال الثورة.



(1) الرواية ص ٢٢

(2) الرواية ص ٣٢

الفصل الثاني

في الرواية الواقعية النفسية

١- اللص والكلاب: نجيب محفوظ : ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م

٢- الحداد: محمد يوسف العقيد : ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م

٣- حارة الطيب محمد جلال : ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م

الفصل الثاني

في الرواية الواقعية النفسية

في روايات المرحلة السابقة (١٩٣٩ - ١٩٥٧) ظهرت زاوية الرؤية باعتبارها تقنية سردية حلت محل الموقف الوعظي التقليدي أو الموقف الفكري، أي أن الكاتب في هذا الطور السابق تخلى عن الرغبة في التصرف في المجتمع وتحويره بحيث يصنع الكاتب منه قصة تعبر عن فكرته الخاصة عن طريق انحرافه الإيجابي أو السلبي بالأحداث والأشخاص.

تخلت روايات الطور الثاني عن ذلك وانتهجت نهجاً واقعياً، إذ جعل الكاتب رؤيته مجرد منهج في البحث أو زاوية للنظر، فأصبحت زاوية الرؤية في الرواية الوصفية التحليلية مجرد فلسفة خاصة تعني بالبحث المحايد عن الحقائق، دون تحيز من الكاتب ودون رغبة صريحة في النقد أو في نشر الأفكار الخاصة به. وأصبح الموقف الاشتراكي مجرد طريقة خاصة في المعالجة وفي تناول الموضوع ذي الرسالة الثورية والرؤية المادية العلمية للعالم والتي تنبع من الفلسفة المادية الاشتراكية القائمة على الصراع بين الطبقات وعلى مبدأ الحتمية التاريخية وعلى مجابهة الواقع باعتباره كيانا حقيقيا وليس باعتباره أسطورة.

على أن الرواية في الطور السابق — بأشكالها المختلفة كانت تقوم على تصوير مجتمع خارجي محكم، أي أن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات كانت مصورة في الرواية على أنها واقع موضوعي خارج الذات، أما الانعكاس النفسي الذي يعني به الراوي أحياناً في الشخصيات — كما ورد في الثلاثية مثلا —فهو لبيان أسباب هذه

الأفعال الخارجية ولتصوير الأبعاد الباطنية لهذه الأفعال، فالحقيقة التي يقوم عليها البناء في روايات هذا الطور كانت حقيقة خارجية موضوعية وما عداها خادم لها.

أما أكثر روايات هذا الاتجاه من الطور الثالث فلم تعتمد على تصوير المجتمع كما هو في الواقع الخارجي الموضوعي وإنما قامت على تصوير هذا المجتمع كما هو في ذاكرة الشخصيات، فلم يعد الواقع هو ذلك الذي يحدث أمامنا بتناسقه وانتظامه، وإنما هو ما تستقبله الذات، من صور خارجية عبر فترة زمانية محددة، بكل ما في هذه الصور من تفكك وتداخل وتعارض، وأصبح الزمن نسبياً – غير مقيس بالمعايير الموضوعية – بل يطول ويقصر حسب المعايير الذاتية للطول والقصر، ونتيجة لهذه الفلسفة عن الواقع وعن الزمان تغيرت التقنيات الفنية الأخرى، فلم تتغير نوعية الرؤية الوصفية التحليلية أو الاشتراكية وإنما الذي تغير هو موضوعها، ومن ثم تغيرت أساليب تناول هذا الموضوع

ويمثل هذا النوع في هذه المرحلة رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ ورواية الحداد لمحمد يوسف العقيد، ورواية "حارة الطيب" لمحمد جلال، ١– "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ:

اللص والكلاب واحدة من الروايات التي تقوم على البحث عن الحقيقة ذات الطابع النفسي، فهي تقوم على محور واحد هو المحتوى الداخلي لشخصية "سعيد مهران" (اللص) وعلاقته بكل من رءوف علوان، وعليش سدرة، ونبوية زوجته، وهم الذين أشار الكاتب إليهم بلفظ (الكلاب).

هذه الرواية ذات رؤية نفسية تحليلية وصفيةتعني بتصوير المجتمع رغم ظهور عنصر الشخصية فيها، فليست شخصية "سعيد مهران" هي الهدف وإنما الهدف هو الواقع المصري بعد اعتناق قادته للمبادئ الاشتراكية، كما يتبدى ذلك في ذاكرة

"سعيد مهران" بكل تناقضاته وتفككه وتداخل صوره.

ولد سعيد مهران في بيت الطلبة بالجيزة، وكان والده يذهب به إلى حلقات الذكر عند الشيخ علي المتصوف، ولما مات الأب تعلم (سعيد) من أستاذه رءوف علوان الطالب بكلية الحقوق والمحرر الصغير بجريدة النذير حينذاك، تعلم منه أن سرقة المال المسروق لا يعد سرقة ومن ثم فإن سرقة الأغنياء ليست إثماً - رغم أن القانون يحاسب عليها - ذلك لأن الأغنياء سبق أن سرقوا هذه الأموال من الفقراء، أي أنه تعلم منه المبادئ الاشتراكية التي ترى أن سرقة المال المسروق ليست حرامًا، وبسبب ذلك أجاد "سعيد" السرقة والعدوان على الأغنياء كما أجاد القراءة على يد أستاذه - أيضاً -، تعلّم منه أن الحياة تحتاج إلى "مسدس" و "كتاب"؛ يتكفل المسدس بالماضي، ويتكفل الكتاب بالمستقبل.

وبسبب هذه المبادئ دخل "سعيد" السجن وخرج منه ليجد أستاذه في الاشتراكية "رءوف علوان" غنياً، فقد اكتسب مكاسب هائلة من السمسرة في مبادئه الاشتراكية، فقد أصبح أرستقراطيا، يسكن في "فيلا" على النيل، وأصبح رجلاً شهيراً يعمل مديراً لجريدة الزهرة، وجده تسنم ذورة المجد على حساب سرقات سعيد وجهده، كما وجد عليش سدرة قد تزوج من امرأته واستولى على أمواله وابنته الوحيدة.

أراد "سعيد" أن يشارك " رءوف" في مكاسبه الاشتراكية وفي جاهه، فرفض وتنكر له كما تنكرت له زوجته وابنته، وعندئذ حاول "سعيد" أن يطبق على "رءوف" المبادئ التي تعلمها منه، فذهب إلى رفاقه في قهوة المعلم طرزان وحصل على مسدس ثم سطا على الفيلا محاولاً سرقتها، ولكن خطته كانت مكشوفة عن أستاذه، ففشل وحاول قتله فطاشت الرصاصة وأصابت بريئاً، كما طاشت

رصاصته عن عليش سدرة وأصابت بريئاً آخر، عندئذ حاوبه "رءوف" بقلمه وحاصره البوليس وانتهى "سعيد مهران" إلى يد البوليس بعد أن اختفت "نور" الفتاة التي آوته في منزلها.

هذه الحياة التي صورها الكاتب في روايته والتي تمتد حوالي ثلاثين عاماً، أي منذ مولد "سعيد مهران" حتى نهايته على يد البوليس، هذه الحياة لم يرصدها الكاتب كما هي، فلم يتتبع خطواتها عبر الزمن منذ بدايتها حتى نهايتها حسب ترتيبها الطبيعي كما تفعل الروايات التقليدية عندما ترصد الحياة المصورة، بل اختار الكاتب بضعة أيام من حياة سعيد مهران، وهي الأيام القليلة التي أعقبت خروجه من السجن حتى دخوله إياه مرة أخرى، خلال هذه الأيام القليلة يصور الكاتب هذه الحياة، السابقة كلها مرتسمة على تجربة سعيد مهران الداخلية.

والأسلوب الذي اختاره الكاتب للتعبير عن هذه الحياة الماضية الكامنة في تجربة "سعيد مهران" يعرف بأسلوب "تيار الوعي".

وفي هذه الأسلوب يبطئ الزمن المستخدم في حركة الشخصية المستوحاة ويسرع كل من زمن القص وزمن الحياة المصورة، ففي "اللص والكلاب" يصور الكاتب أحداثاً تنتشر على مساحة زمنية تبلغ الثلاثين عاماً خلال تصويره ليومين من حياة البطل، بل قد يعرض مثل هذه الحياة خلال جلسة واحدة من جلساته، وكذلك فإن الاتجاه الذي يسير عليه زمان الحياة المصورة واتجاه زمن الحكاية المستخدمة ليس متوازياً، فبينما تسير الشخصية المستوحاة في الأيام القليلة المختارة وهي تتحرك فيها من الخلف إلى الأمام في بطء شديد فإن أحداث الحياة الماضية المتخيلة ليس لها نظام غير قانون التداعي الحر على ذاكرة الشخصية المستوحاة، فقد تطفو أحداث عهد لاحق قبل أحداث عهد سابق، وقد تمتزج أحداث عهدين

متباعدين تبعا لنظام التداعي الحر للأفكار، ذلك لأن هذا الزمن الماضي بكل ما يحويه من أحداث وأشخاص لا وجود له إلا في تجربة "سعيد مهران" فهو زمان نفسي يخضع هو وما فيه من أحداث للمؤثرات النفسية، ويسير حسب ما تسير عليه محتويات النفس من تقطع وسيوله ونسبية واختلاط وغير ذلك، مما جعل بناء الرواية يبدو في ظاهره مفككاً ولكنه في حقيقته محكم لأن تفككه هذا مقصود.

ويعتمد الكاتب في ذلك على رصد الأفكار العابرة والأخيلة والصور والأحاسيس التي تتوارد على ذهن الشخصية بغير ترتيب ولا انتقاء ولا تعديل بل يرصدها كما وردت على الذاكرة في حالة فيضان اللاشعور أو الباطن، وبالترتيب الذي وردت عليه.

تقول فرجيناوولف وهي واحدة من أقطاب هذا الأسلوب الذي استخدمه نجيب محفوظ: "اختبر عقلاً عادياً في يوم عادي تجد أن العقل يتلقى آلافاً من الانطباعات بين التافهة والخيالية وبين الزائلة والباقية والمحفورة بعمق، تأتي جميعها من كل اتجاه كسيل منهمر من ذرات لا تُحصى ولا تعد، وأثناء تراكمها وتشكلها في الحياة لا فرق بين يوم وآخر — يوم الاثنين أو يوم الثلاثاء — إنما الاستجابة تختلف اليوم عن سابقه واللحظة الهامة ليست الماضي بل الحاضر حتى يتحرر الكاتب من نير السيطرة ويكتب ما يختار وليس ما يجب عليه أن يكتب. . . فليست الحياة مجموعة من المصابيح ذات تصفيف متماثل بل الحياة هالة ساطعة، هي غلاف نصف شفاف يحيط بنا ابتداءً من الإدراك حتى النهاية"(١)

وعلى الرغم من عدم مطابقة الأسلوب المستخدم في "اللص والكلاب"

(١) فرجينيا وولف: القارئ العادي، ترجمة عقيلة رمضان صص ١٥٤، ١٥٥

مطابقة تامة لهذا الوصف السابق إلا أنه شديد القرب منه، فالكاتب فيها – أيضاً – أراد رصد الذرات التي تتساقط على ذهن "سعيد مهران" في حينها وبالترتيب الذي تساقطت به، إلا أنه لم يستطع أن يتخلص تماماً من تأثير الأساليب الوصفية في الطور السابق وعلى الرغم من ذلك فإن رصد الكاتب لهذه الذرات وتعبيره عنها أكسب هذه الأحداث الماضية صفة الحضور وفعاليته وجعلها مغرقة في الخصوصية، ذلك لأن كل جزء من هذه الخواطر يأتي ممتزجاً بالذكريات والأحاسيس والمشاعر والمفاهيم والأوهام الوقتية الذاتية، حتى الفكرة الواحدة – في مثل ذلك الشكل – لو طرأت على الذهن مرتين فإنها في المرة الثانية لا يمكن أن تكون هي ذاتها كما طرأت في المرة الأولى، فإنها في حالة – ورودها مرة ثانية تحمل في ثناياها نضاره التجدد والسياق الجديد الذي عادت فيه إلى الظهور، لأن التجربة تعيد تكييفنا كل لحظة والتجربة التي يستخدمها الشخص في موقف معين هي في الواقع حاصل تجربته في الحياة ورؤيته للعالم بأسره حتى هذه اللحظة، وهذا لا ينطبق على الأفكار فقط بل على المدركات الحسية كما يسجلها الوعي.[1]

ولم تسعف اللغة الوصفية أو السردية كاتب هذا اللون الروائي لأنها لغة لا تستطيع رصد كل هذه الألوان ولذلك لجأ كتاب تيار الوعي ومنهم نجيب محفوظ إلى لغة التكثيف الشعري وإلى الصور والوسائل البلاغية وإلى الرمز، فجددوا شباب اللغة وحطموا رتابة الأسلوب – كما فعل الشعراء الرمزيون – فجاءت أساليب تيار الوعي غيرمترابطة، كل جملة فيها كأنها لا تربطها بما قبلها وبما بعدها روابط إلا الروابط النفسية التي قام على أساسها بناء هذه الجمل في الشعر.

وقد لعبت علامات الترقيم دوراً في الإحساس بهذا التفكك، ومع كل ذلك

---

(١) راجع ليون إيدل: القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة ص ٣٧

فإن الروايات التي اعتمدت تقنيات تيار الوعي لم تأت على نمط لغوي وأسلوب واحد بل تعددت أساليبها اللغوية بتعدد رواياتها وإن كانت تشترك في كثير من الملامح السابقة، بل إن الرواية الواحدة قد يتزاحم فيها أكثر من لون من هذه الأساليب مثل المنولوج الداخلي المباشر أو المنولوج غير المباشر أوالوصف عن طريق المعلومات المستفيضة أو مناجاة النفس. . ألخ"[1].

في "اللص والكلاب" اجتمع عدد من هذه الأساليب للتعبير عن الماضي المقطر في ذاكرة سعيد مهران فمن هذه الأساليب قوله:- "ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدره وسناء إذ خطرت في النفس إنجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر. وسطع الحنان فيها كالنقاب غب المطر ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لا شيء، كالطريق والمارة والجو المتصهر. طوال أربعة أعوام لم تغب عن باله وتدرجت في النمو وهي صورة غامضة، فهل يسمح الحظ بمكان طيب يصلح لتبادل المحبة. ينعم في ظله بالسرور المظفر، والخيانة ذكرى كريهة بائدة؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص، ترى بأي وجه يلقاك؟[2]".

فهذه الفقرة اجتمع فيها أسلوب المنولوج الداخلي غير المباشر، وأسلوب الوصف في عبارة "طوال أربعة أعوام لم تغب عن باله" واستخدم الكاتب في المنولوج الأسلوب الشعري المتمثل في الموسيقا المنبعثة من السجع بين كلمات

---

(١) راجع هذه الأساليب في كتاب روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي ص ٤٤

(٢) اللص والكلاب ص٨

"القدر" "الحر" "الكدر" "المطر" "المظفر" "الصقر" "الفأر" واستخدم التوازن الموسيقي بين الجمل، وقِصَر الجملة، والتشبيهات المتعددة كالتشبيه بالقدر وبالطريق والمارة والجو المنصهر وبالصبر وبالسمكة وبالصقر وبالفأر وبالرصاص، ومثل الصور الشعرية المكثفة مثل قوله "سانقض" و "خطرت" وانجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر"، "وسطع الحنان فيها كالنقاب غب المطر" ومثل التنويع بين الخبر والإنشاء.

وقد استعان الكاتب بعلامات الترقيم فوضع نقطا بين أجزاء الجملة الواحدة ذلك بالإضافة إلى تعبير كل جملة عن معنى لا يربطه بسابقه إلا قانون التداعي الحر المعتمد على التشابه النفسي أو العلاقات التخيلية، مثل الحديث عن عليش سدرة وعن سناء وعن الخيانة وعن السجن ولا علاقة بينها إلا أنها نشأت في ذات الراوي وكانت جزءًا من تجربته، مما جعل أجزاء هذه الأحاديث مفككة في ظاهرها.

ومن نماذج الذكريات التي يصورها الكاتب على هيئة حديث نفسي للشخصية قوله: "ها هو أبي يسمع ويهز رأسه طرباً ويرمقني باسماً كأنما يقول لي اسمع وتعلم. وأنا سعيد وأود غفلة لأتسلق النخلة. أو أرمي طوبة لأسقط بلحة. وأترنم سراً مع المنشدين. ومع العودة ذات مساء إلى بيت الطلبة بالجيزة رأيتها مقبلة تحمل سلة. جميلة وجذابة، طاوية هيكلها على جميع ما قدر لي من هناء الجنة وعذاب الجحيم. ماذا كان يعجبك من إنشاء المنشدين؟ لما بدا لاح منار الهدى، ورأيت الهلال ووجه الحبيب. لكن الشمس لم تغرب بعد. آخر خيط ذهبي يتراجع من الكوة. أمامي ليلة طويلة. هي أولى ليالي الحرية. وحدي مع الحرية. أو مع الشيخ الغائب في السماء المردد للكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل على النار. ولكن هل من

مأوى آخر آوي إليه[1]؟".

هذه الفقرة اختلط فيها الماضي القريب بالماضي البعيد والماضي بالحاضر، والماضي والحاضر بالمستقبل، فالبطل "سعيد مهران" نائم الآن في حجرة الشيخ الجنيدي بعد خروجه من السجن وتواردت على خاطره ذكرى والده عندما كان يجيء به إلى الشيخ، وإحساسه – ساعة كان يجيء – بالرغبة في الأكل من بلح النخلة، يجتمع هذا الخاطر مع خاطر آخر عن ذكرى لقائه الأول بزوجته الخائنة وذكرى بيت الطلبة، ثم يعود مرة أخرى إلى الذكرى الأولى ثم يمزج بين الاثنين فيما يشبه التعبير بالرمز، ثم يخلط هذا الماضي كله بالحاضر ويعي خيوط الشمس المتراجعة من الكوة ثم ينتقل إلى المستقبل ثم يعود للحاضر، هذه الحرية التي تتجاوز قواعد الزمان والمكان وحدودهما تجعل النفس ذات طابع صوفي تزول فيه حواجز الزمان والمكان، وتبدو المكونات المصورة مفككة لا رابط بينها، ولكنه في الحقيقة تفكك مقصود يراد منه التعبير عن الشخصية من خلال العلاقة النفسية التي تجمع بين هذه المختلفات، كما أنها تعمل بطريقة فنية على رسم الماضي وإعادة تشكيله بحيث يصبح جزءاً من الحاضر؛ لأن الفلسفة التي يقوم عليها هذا التكنيك تعتمد على أن الوعي بالواقع أهم من الواقع نفسه، وأن الواقع عندما يُستحضر في الوعي الداخلي لإحدى الشخصيات فإنه يصبح جزءًا من الحاضر مهما كان زمانه الذي حدث فيه، ولذلك يقول سعيد مهران: "لن أنسى الماضي لسبب بسيط هو أنه حاضر[2]".

أما أسلوب الوصف عن طريق المعلومات فهو لا يختلف كثيراً من حيث

---

(١) اللص والكلاب ص ٣٣

(٢) المرجع السابق ص ٥١

اعتماده على التشكيل اللغوي عن أسلوب المونولوج الداخلي غير المباشر مثل قوله: "اقترب الفجر ونور لم تعد، أنهكه الانتظار والفكر حتى شعر بضربات السهاد تنهال على جمجمته. وإذا بالظلمة الحارة تنحسر عن تساؤل أحمر: هل يمكن أن تلعب المكافأة الموعودة بقلب نور؟.

حقاً تلوث دمه بسوء الظن لآخر قطرة. والخيانة في عينيه أضحت كرائحة الغبار في اليوم الخماسيني. وكم ظن في الماضي أن نبوية ملك يديه، ولعلها في الواقع لم تحبه قط حتى على عهد النخلة الوحيدة في نهاية الحقل. ولكن رغم ذلك كله فنور لن تخونه، ولن تسلمه إلى البوليس طمعاً في مكافأة، فقد ضجرت من المعاملات وتقدم العمر وباتت تحن إلى عاطفة إنسانية خالصة"[1].

فعبارات مثل "شعر بضربات السهاد"، و "الظلمة الحارة" و "تساؤل أحمر" "والمكافأة تلعب بالقلب"، وتلوث دمه بسوء الظن"، "والخيانة كرائحة الغبار" كلها عبارات شعرية تصويرية ورمزية ومازال الكاتب في هذا اللون الأسلوبي يحتفظ بصغر الجملة وتوازنها الموسيقي.

على أن الرواية لا تحتوي على هذه الأساليب الدالة على الحركة النفسية "لسعيد مهران" فحسب، بل هناك أساليب تصور حركة الحدث الخارجي الحاضر في الرواية، أي تصور مسيرة سعيد مهران ولقائه برءوف علوان وعليش سدرة والشيخ علي والمعلم طرزان وغيرهم خلال الأيام التي أعقبت خروجه من السجن، وهذه الأساليب بقية من الأساليب الوصفية في الطور السابق. والكاتب يعتمد في تصوير ذلك على الحكي والوصف والحوار، أما الحكي والوصف فالكاتب ينتقي عباراتها القصيرة ويزج فيها بالأدوات البلاغية والصور

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٧

والأحاسيس مثل قوله "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط وسواهما لم يجد في انتظاره أحداً. ها هي الدنيا تعود، وهاهو باب السجن الأصم يبتعد منطوياً على الأسرار البائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة والعابرون والجالسون والبيوت والدكاكين، ولا شفقة تفتر عن ابتسامة[1]".

فاللغة هنا لا تقوم بدور التعبير عن سير الشخصية عبر الزمان فحسب ولا التعبير عن وجود الموصوفات فحسب وإنما هي لغة موحية مشعة بالمعاني والصور والعواطف، فعبارة "مرة أخرى" ذات إيحاء بأنه كان مسجوناً، وأتى بعبارة "يتنفس نسمة الحرية" ليعبر عن خروجه من السجن تعبيراً إيحائياً، وعبارة "الجو غبار خانق وحر لا يطاق" لا تدل على الحالة الخارجية كما هي في الطبيعة فحسب وإنما كما هي منعكسة على صفحة سعيد مهران وبالمثل كل العبارات التالية لا تصور الأشياء الموصوفة بقدر ما تصور انعكاسها على نفس سعيد مهران بأسلوب شعري موحٍ.

ومن نماذج الوصف والسرد الشعري أيضاً قوله: "وأضاء خادم التحفة فخطفت بصر سعيد بمصابيحها الصاعدة ونجومها وأهلتها. وعلى ضوئها المنتشر تجلت مرايا الأركان عاكسة الأضواء، وتبدت التحف الثاوية على الحوامل المذهبة كأنما بعثت من ظلمات التاريخ، وتهاويل السقف وزخارف الأبسطة والمقاعد الوثيرة والوسائد المستقرة عند ملتقى الأقدام[2]".

فهذه الفقرة أيضاً يستخدم الكاتب فيها الوسائل البلاغية في الوصف، وتعدد الموصوفات مما يجعل هذا الأسلوب يقترب من أسلوب زينب ودعاء الكروان

---

(١) اللص والكلاب ص ٧، ص ٨

(٢) اللص والكلاب ص ٣٩

ولكنه يختلف عنهما في أن هذه المبالغة تنبع من زاوية مدروسة ومقصودة هي زاوية الرؤية المصورة، رؤية سعيد مهران، أي أن الوصف هنا وصف انطباعي نفسي وليس وصفاً غنائياً يعبر مباشرة عن الكاتب، أما هناك فالمبالغة تعبر عن الكاتب مباشرة، كما أن تعدد الوصف فيهاغير مقصود ولا مدروس ومن ثم فهو يفكك البنية، يقول ليون إيدل: "إن الخط الفاصل بين الفنان الذي يريد أن يستخدم النثر لرسم صورته والفنان الذي لا يمكن في نظره التعبير عن التجربة إلا بالشعر إنما هو في الواقع خط بالغ الدقة"(1).

وأما الحوار في اللص والكلاب فهو عربي يعبر عن الشخصية المتحدثة ولا يحكي عنها، يعبر عن ظاهر الشخصيات في مقابل تعبير المتولوج الداخلي والوصف عن داخلها، لا تختلف لغته أو أسلوبه من شخصية لأخرى وإنما تختلف إيحاءاته وتعبيره عن الشخصية المتحدثة، ومن نماذج هذا الحوار الذي يدور بين سعيد عند خروجه من السجن وبعض رجال عليش سدره: "واستبقت الحناجر قائلة:

- الحمد لله على سلامتك. .
- مبارك للأصدقاء والأحباب. .
- قلنا من القلوب سيفرج عنه في عيد الثورة.
- فقال وهو يتفحصهم بعينيه اللوزتين العسليتين:
- الشكر لله ولكم. . فربت بياظه على منكبه قائلاً:
- تعال إلى الدكان لتشرب الشربات. فقال بهدوء:
- فيما بعد، عند العودة. .
- العودة"(2)

---

(1) ليون إيدل: القصة السيكولوجية ص 275

(2) اللص والكلاب ص 11

كل هذه الأساليب: الوصف، وحديث النفس والحوار وغيرها تعبر عن تجربة "سعيد مهران" الذاتية الخاصة تعبيراً شعرياً، مثلما تقوم القصيدة الغنائية بالتعبير عن تجربة الشاعر عن طريق اللغة، فهي تتخذ وسائل الشعر في التشكيل اللغوي والتصوير والرمز والإيحاء الموسيقاء، وتستعير بعض التقنيات الشعرية في ذلك.

ولو اكتفى الكاتب بهذه الوسائل التعبيرية اللغوية لجاءت روايته "نفسية" خالصة، يلحقها التفكك الفني المقصود كما يلحق الروايات النفسية الغربية الحديثة، ولكن الكاتب لم يشأ أن يتخلى – في روايته – تماماً عن البناء المحكَم، فجعل الرواية – إلى جانب بنائها المفكك بقصد – تقوم على شكل رمزي. ولذلك عمد إلى العالم المصوَّر وشكَّله تشكيلاً فنياً يشبه اللوحة المرسومة بالألوان ويستعير في رسمه بعض التقنيات الفنية التشكيلية وبعض التقنيات السينمائية، كما عمد إلى الأحداث وجعلها تتخذ شكل الحبكة الدرامية واستعار بعضًا من تقنياتها، مما يعطي للرواية النفسية المصرية طابعاً خاصاً.

والتشكيل الفني ينشأ من الإيقاع الذي يتردد بين العناصر المتشابهة والعناصر المتخالفة في مكونات الرواية، وينشا أيضا من تفاوت درجة الألوان في كل جزء منها، وفي اللص والكلاب نجد الرواية تقوم على حياة "سعيد مهران" هذه الحياة لو نظرنا إليها من حيث اتساع علاقاتها بالناس وانحسار هذه العلاقة فإننا سوف نجدها تشبه الهرم، فمنذ مولده يشترك بل يشتبك مع عدد كبير من الشخصيات مثل والده ووالدته ورءوف علوان والشيخ علي وعليش سدره ونبوية وطرزان ونور وغيرهم، ثم تسير الحياة بسعيد رويدا رويدا، وفي كل مرحلة يتركه عدد من الرفاق واحدًا بعد الآخر، حتى يصل إلى مرحلة يصبح فيها وحيداً بين المقابر والكلاب والرصاص.

في هذه الحياة التي تشبه الهرم عدد من الجوانب، أولها الجانب الديني الصوفي المتمثل في تربية والده لهذا الجانب وذهابه به إلى حلقات الذكر، وثانيها الجانب الذي يمثل العلاقة المادية والأخلاقية التي تربطه "برءوف علوان" الذي علمه المبادئ الاشتراكية على النحو الذي أفهمه إياه، أي السرقة والسطو على الأغنياء كما علمه القراءة ثم تنكر له بعد ذلك، وثالثها العلاقة المادية التي تربطه "بعليش سدره" الذي كان من أنصار سعيد وأتباعه ولكنه خانه واستولى على أمواله وزوجته وأبنائه بعد السجن، ورابعها العلاقة غير المشروعة التي تربطه بطرزان ونور، وهما الشخصان اللذان لم يتخليا عنه حتى أصبح طريدا في نهاية الرواية.

كل جانب من هذه الجوانب يكشف عن جزء من التجربة التي عاشها "سعيد" يكشف عنه عن طريق التصريح بالعلاقة التي تربط سعيد بكل منها حينا، وعن طريق الصورة الرمزية المنعكسة حينا آخر، فكل جانب من هذه الجوانب يشبه المرآة التي تنعكس عليها صورة التجربة من بعض نواحيها، وهنا يظهر الإيقاع: رءوف علوان على وزن سعيد مهران، يقابلهما عليش سدرة، وكل منهم لص، وكل من رءوف وعليش سرق سعيداً وتنكر له وخانه وأثرى على حسابه، وكل منهما حاول سعيد أن يقتله فأخطأ وأصاب بريئين، حصل رءوف على الجاه والغنى والشهرة بفضل سرقات سعيد، وبالمقابل استولى عليش على زوجة سعيد وعلى أمواله وعلى ابنته وعلى شقته.

يقول سعيد: "ترى كيف أنت اليوم يا رءوف؟. هل تغير مثلك يا نبوية؟ هل ينكرونني مثلك يا سناء؟. . . . . رءوف علوان أنت لغز وعلى اللغز أن يتكلم، أليس عجيباً أن يكون علوان على وزن مهران؟! وأن يمتلك عليش تعب عمري

كله بلعبة!! كلاب؟. (١) "

الجانب الذي تمثله شخصيات عليش سدرة ونبوية والطفلة "سناء" وظيفة التعبير عن جانب من جوانب العلاقة بين رءوف وسعيد، وبالمثل فإن طرزان و علوان ونور وأتباعهما يمثلون جانباً رمزياً من جوانب هذه العلاقة، وكذلك "الشيخ علي" يمثل جانباً ثالثا، فقد كان سعيد يؤمن بمبادئ رءوف الاشتراكية إيماناً كإيمانه بالمبادئ الدينية التي يمثلها الشيخ على الجنيدي، فالاشتراكية عنده ليست منهجا في الفكر والسلوك الاجتماعي بل عقيدة دينية، يقول سعيد: "عليّ أن أبدأ الحياة من جديد يا أستاذ علوان. أنت لا تقل عظمة عن الشيخ علي، أنت أهم ما لدي في هذه الحياة التي لا أمان لها(٢)"

ثم إن العلاقة بين سعيد ورءوف فيها فساد مشابه للفساد الذي ترمز إليه مهنة طرزان ونور، ثم يستمر الفساد في هذه العلاقة حتى النهاية وهكذا نجد العلاقة الرئيسية في القصة تنعكس بصورة رمزية على العلاقات الأخرى، وكذلك الشخصية الرئيسية تتشابه مع الشخصيات الأخرى مما يجعل الرواية تشبه المرايا التي تعكس علاقة سعيد برءوف من زوايا مختلفة

إلى جانب هذا التشابه فإن هناك عوامل أخرى للتقابل تبرز متمثلة في الصفات غير المتوافقة في شخصية سعيد مهران، فهو يذهب إلى عليش ليسترد مسروقاته وكتبه وشتان بين الكتب والسرقة، وهو يذهب طالباً الدنيا نهاراً عند رءوف علوان، حتى إذا جاء الليل نام في خلوة الشيخ على الجندي العابد الصوفي طالب الآخرة، سارق قاتل يلبس بدلة ضابط بوليس!! تجمع أحاديثه بين الماضي

(١) اللص والكلاب ص٣٦، ص٣٧

(٢) اللص والكلاب ص ٣٥

والمستقبل، مصوراً من الداخل والخارج، وهكذا تتوالى المتقابلات في الرواية حتى إن أحد الباحثين جعل التقابل من أبرز المظاهر الفنية في الرواية[1]، وباجتماع هذا التقابل مع المتشابهات تبرز الصورة التي تعبر بدورها عن الحقيقة الإنسانية العامة[2]، كما يتلو ضربات الإيقاع هذا الوجه الفني القائم على التناغم الإيقاعي بين المرايا المتشابهة والمرايا المتقابلة والذي أصبح على يدي نجيب محفوظ تقنية سردية روائية استعار كثيرا من أجزائها من الفنون التشكيلية.

من ناحية أخرى فإن نجيب محفوظ في اللص والكلاب كشف عن شخصية المكونات الداخلية لشخصية "سعيد مهران" وفي الوقت نفسه كشف عن تجربة سعيد مهران أيضا، من خلال استخدام تقنيتي الزمان والمكان في مستوييهما النفسي والخارجي، حيث تتطور الأحداث خياليًا عبر الزمان منذ طفولة سعيد مهران حتى تصل إلى نقطة محددة هي القبض عليه ودخوله السجن، كما أن في القصة حريةً في استخدام المكان حيث تدور الأحداث في أماكن مفتوحة في القاهرة وربما خارجها، هذا العالم الممتد يبدو سرديًا من خلال مساحة سردية محدودة زمانيا ومكانيا، حيث تنحصر في مساحة ما يطرأ على ذاكرة سعيد مهران خلال الفترة الوجيزة التي فصلت بين خروجه من السجن ودخوله فيه مرة أخرى، وهي بضعة أيام في أماكن محدودة ومحاصرة لشخصية مطاردة، فالرواية تشبه العالم الواسع

---

(١) محمود الربيعي: قراءة الرواية ص١٥، ص٣٣

(٢) هذه الحقيقة الإنسانية هي أن الإنسان ظالم ومظلوم في وقت واحد سارق ومسروق، وهذا لا ينفي أن الرواية تعبر أيضا عن حقيقة تاريخية، وهي سيطرة الاشتراكيين على مقاليد الأمور في مصر وتحولهم إلى طبقة غنية حلت محل الإقطاعيين القدامى، والصراع في الرواية يدور بينهم وبين شركائهم الذين شاركوهم في الثورة ولم يشاركوهم في الغنيمة.

المصور من خلال صورة محدودة،وقد استخدم الكاتب أسلوب تيار الوعي الذي يستعير كثيرا من تقنياته من فن السينما ومن أساليب التحليل النفسي.

وبهذا الأسلوب استطاع الكاتب أن يجمع في هذه الرواية الرشيقة بين حبكتين في وقت واحد، إحداهما تقترب من حبكة رواية الشخصية والأخرى تقترب من الرواية الدرامية، ولكن حبكة الشخصية هنا وسيلة وليست غاية فالرواية تبدأ بشخصية "سعيد مهران" مثل روايات الشخصية ولكنها تبدأ أيضاً بالصراع الذي يدور بين سعيد مهران وعليش سدره داخل سعيد مهران نفسه مما يجعلها قريبة من الرواية الدرامية، ويسير الزمن خطوة فينكشف من شخصية سعيد جزء – مثلما تفعل حبكة روايات الشخصية – ويتطور الصراع بين سعيد وعليش، ثم يتقدم الزمان وينكشف في كل خطوة من خطواته جزء جديد من الشخصية ويتطور الصراع حتى تأتي النهاية ويتدخل القدر المتمثل في رصاصات سعيد مهران الطائشة، وتكون النهاية الدرامية التي تجعل المتلقي يشعر بوطأة القدر، وبانتهائها أيضاً يكون الكاتب قد أكمل الدائرة التي بدأها أول الرواية ويكون قد قدم للقارئ شخصية إنسانية متكاملة هي شخصية "سعيد مهران" وفي الوقت نفسه يكون قد قدم حياة اجتماعية متكاملة هي حياة المجتمع المصري في هذه الفترة.

والوجه الثالث والأخير في "اللص والكلاب" هو الوجه الرمزي، والرمز هو السمة الغالبة على أدب الستينيات عامة، فعنوان الرواية ذو طبيعة رمزية: إذ يمكن أن نسأل: من اللص؟ ومن الكلاب؟ ليس في الرواية فقط بل في المجتمع وفي كل مجتمع، والحياة التي صورها الكاتب في الرواية ذات طابع رمزي أيضاً، وكذلك التجربة فيها ذات وجوه رمزية متعددة، ومن هذه الرموز ما يكون متجهاً إلى داخل الرواية، مثال ذلك صحبة الفتاة "نور" لسعيد في آخر حياته فإنها ترمز إلى معنى

داخل الرواية، أو الترميز الذي يحمله الشيخ علي الجنيدي لعلاقة سعيد ورءوف علوان، أو الضوء الرمزي الذي يلقيه موقف "عليش سدرة " من "سعيد" وأثره على تصرف "سعيد" مع "رءوف"، هذه الرموز التي تنشأ داخل الرواية وتشع داخلها أيضاً سبق الحديث عنها في الوجه الأول.

أما الرموز المشعة إلى الخارج فمنها ما يشير إلى الحقائق الاجتماعية مثل الصراع القائم بين الاشتراكيين الفقراء الذين أثروا على حساب المبادئ الاشتراكية، والاشتراكيين الذين دخلوا السجن بسبب مبادئهم الاشتراكية، وانتصار الأولين، ومنها ما يشير إلى الحقيقة المتعلقة بالجانب الإنساني من الشخصيات المظلومة الظالمة المسيئة والمساء إليها، يقول الدكتور الربيعي عنها: "هي رمز الإنسان في رحلته الأبدية الهادفة إلى تحقيق العدل، والتي كثيراً ما تنتهي بنوع من خيبة الأمل الذي يتجلى في الوقوع تحت طائلة القانون باسم العدل نفسه"[1].

وهكذا تحول المجتمع في رواية اللص والكلاب إلى مجتمع مصور داخل نفس إحدى الشخصيات، وأصبح الواقع هو ما يرتسم على صفحة هذه الشخصية حسب وروده عليها بكل تناقضاته وتداخله وعدم ترتيبه ونسبيته مما جعل جزئيات هذا الواقع تبدو غير مترابطة ومفككه حسب الخطة المرسومة. ولكن رواية اللص والكلاب لم تستطع أن تتخلى تماماً عن المظهر الخارجي للشخصيات فإلى جانب تصويرها للحياة الداخلية قامت بتصوير الحياة الخارجية للشخصيات خلال الفترة التي خرج فيها "سعيد مهران" من السجن حتى دخوله إياه مرة أخرى، ولكن أسلوب تيار الوعي الذي يعمد إلى تصوير الحياة الداخلية للشخصيات يزداد عمقاً

---

(١) محمود الربيعي: قراءة الرواية ص٣٣

ويشكل جديد في روايات أخرى مثل رواية الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم ورواية الحداد ليوسف القعيد حيث تحول باطن الشخصيات الساردة أو العاكسة للأحداث في هذه الروايات إلى ما يشبه المرايا المحدبة والمقعرة والمنكسرة بطرق مختلفة حتى يمكن تسمية الروايات التي استخدمت هذه التقنية بروايات المرايا، وهي تعد امتدادا للتقنيات التي اتبعها نجيب محفوظ في اللص والكلاب، فإذا كان نجيب محفوظ قداستخدم مرآة واحدة لرصد الأحداث فإن كلا من رواية الرجل الذي فقد ظله ورواية الحداد استخدمت أربع مرايا.

٢ - ""الحداد"" محمد يوسف العقيد

تعد هذه الرواية من أكثر الروايات المصرية قتامة على امتداد تاريخها، ولا عجب في ذلك فقد ظهرت بعد النكسة بعامين سنة ١٩٦٩، وقد أثر ذلك على بناء الرواية وعلى تقنياتها بشكل واضح الملامح، فهي تدور حول حدث واحد هو مقتل "منصور أبو الليل" من أعيان قرية الضهرية مديرية البحيرة، يتناول الكاتب هذا الحدث من خلال انعكاسه على أربع شخصيات هي "عيشة" ابنة القتيل، "وحسن الأعرج" ابنه غير الشرعي، "وزهران" حبيب عيشة "وحامد" ابن القتيل، يتناول ذلك بشكل يشبه أربع مرايا بحيث تعكس شكلاً واحداً هو حادث القتل، المرآة الأولى (عيشة) ويفرد لها الكاتب قسماً يسميه "الحداد" ثم القسم الثاني وهو يختص برؤية (حسن الأعرج) ويسميه "الهزيمة" والقسم الثالث هو رؤية (زهران) ويسميه "الحزن" ثم القسم الرابع وهو رؤية (حامد) بعنوان "طرح الأسئلة".

وكل قسم من هذه الأقسام يستغرق الحدث من أوله إلى آخره أي منذ مقتل منصور أبو الليل حتى نهاية أيام الحداد، ليس هناك حكاية وإنما هناك حادث قتل وبحث عن القاتل وذلك من خلال الأبعاد النفسية لهذا الحادث وليس من خلال

تصوير الحادث نفسه، من أجل ذلك تلاشت الفقرات الدالة على الحركة الخارجية للأشخاص، وأصبحت الحركة النفسية هي الحركة الرئيسية في الرواية، وهي المعبرة عن الحركة الخارجية.

والاعتماد على الجانب النفسي في تصوير الأحداث ليس جديداً فقد استخدمه نجيب محفوظ في اللص الكلاب إلى جانب التصوير المباشر للحركة الخارجية – كما بيناه سابقًا – ولكن الجديد هنا هو الاعتماد الكبير على هذا الداخل بحيث أصبح يغطي الرواية كلها، ثم إن أسلوب الكاتب في رصد حركة الداخل يختلف كذلك عما كان عليه في الرواية النفسية في اللص والكلاب. فالراوي في هذه الرواية يطل برأسه مرأة أخرى بعد غياب طويل، ولكن ظهوره هنا يختلف تماماً عما كان عليه في الرواية الوعظية ورواية الشخصية أو الموقف في الطور الأول، هو هنا يبكي مع الشخصية التي يصور الأحداث من جانبها، مما يزيد من تأثير الأحداث ومما يجعل الرواية كلها تشبه المرثية أو تشبه "المناحة" في التراث الشعبي.

يبدأ الكاتب الرواية بقوله: "لا . لن تدفنوه أبداً . لن يواري التراب وتقولون سترة الميت دفنه، إنه لم يمت. لقد قتل. من الذين قتلوه لا أدري ولا حتى حسن الأعرج الذي كان معه في الحقل في تلك الليلة السوداء، ولا حتى مأمور مركز إيتاي البارود يعرف من قاتله، قُتل الحاج منصور أبو الليل وراح يحمل سره معه، صمت إلى الأبد، لا يوجد منه سوى جسد تفوح منه رائحة نتنة وعينان لم يغمضا ساعة موته فبقيتا تحدقان في سماء بلا نجوم، مسكين يا منصور أبو الليل أنت نائم الآن على الساقية والريح تصفر حولك، والغفير المعين لحراستك يقف بعيداً عنك يرفع صوته كي يقتل خوفه، كي يوهم نفسه بأنه لا يخاف ولا أحد يحنو عليك أو يقترب منك سوى شجرة الصفصاف فهي الآن واقفة جوارك لم تفزع ولم

تخف ومازالت تظلك وتبكيك. وكل من عليها فان ولا يبقى إلا وجه ربك ذو الجلال والإكرام يا عباد الله توفي اليوم"[1]"

فهذا المقطع لا يروى من خلال وعي شخصية من شخصيات الرواية فقط وإنها من خلال وعي الراوي أيضا، أي أنه يحمل رؤية مزدوجة، ويجعل القارئ يمسك بأول الخيط، ثم يبدأ بعد ذلك في إبراز الحادث منعكساً على رؤية "عيشة" ابنة القتيل، والكاتب يجعل هذا الجزء المسمى "الحداد" مثل بقية الرواية مقسماً إلى مقاطع وكل مقطع يصور دفقة شعورية وتأثيرية، تشبه المقطع الجنائزي في المناحة، من حيث أسلوبها وطريقة توارد الخواطر التي تنطق بها الشخصيات أو التي يصورها على أنها تيار داخلي للشعور، وهو يستخدم لهذا لغةً مكثفة مليئة بالابتهالات العاطفية والعبارات الانفعالية، وهي ليست مجرد تعبير عن الحادث وإنها هي أولاً تعبير عن الحزن المنعكس على الشخصيات من جراء الحادث، ومن نماذج هذه الترنيمات قوله على لسان عيشه مصوراً التفاف الحركة النفسية حول حدث خارجي صغير: "رايحه فين يابت يا عيشة. . صوت شيخ الغفر، جبناء الأمس غدوا أبطال اليوم فكيف حدث هذا ذاهبة إلى والدي إيه؟ ممنوع أنا باتكلم عربي

وتلك بداية الإهانات يا أبي، رفعت الديدان رؤوسها من وسط الطين، لن أضعف أمام أي منهم لن أتوسل إليك، أنا ابنتك أنت، ابنة الحاج منصور أبو الليل رجل ولا كل الرجال، كل هؤلاء لم يكونوا شيئاً بالنسبة لك، كان رضاك عنهم أمنية كل منهم كلهم ديدان صغيرة، لم أعرف هذه الحقيقة إلا بعد أن قتلوك"[2]

---

(١) الحداد ص ٥

(٢) الحداد ص٦

ويعتمد الكاتب على اللغة اعتماداً كبيراً في إبراز الانفعالات، فالجمل الخبرية الدالة على التفجع والتعجب الدال على التحسر، وخطاب الميت والنداء عليه والتكرار في العبارات، كلها وسائل لغوية استخدمها الكاتب وهي تشبه لغة النائحات في المآتم.

والكاتب لا يترك الأسلوب هكذا ينساب على لسان "عيشة" أو من وجهة نظرها دون أن يقطعه بين الحين والآخر بعبارة أو أكثر يشاركها حزنها وذلك من خلال الوصف أو الترنم بالتفجع مما يجعل الرواية تأخذ طابعاً غنائياً أشبه بغناء الجوقة في الدراما الإغريقية، مثل قوله في الترنيمة السادسة من ترانيم الحداد: "ظلال البيوت الباهتة قد استطالت، بدأ البخار الأبيض يخرج من الأفواه المسكينة، رفع يده بزهو الطاووس، أعاد وضع الطاقية على رأسه، ما إن انتهى من حارتنا حتى ضرب الأرض بقدميه، سار في طريقه، هبط المساء لف قريتنا بغلالة رمادية حزينة، كم أحبك يا أبي، كم أحب وجهك الأسمر وجبهتك العريضة، وصدرك المزروع بشعر أسود أكثر غزارة من النخيل الأخضر على شط الترعة التي تغذي ساقيتنا بالمياه، كم أحب الأسد الذي رسموه على صدرك العريض كم أنت قوي، فارع الطول، عينان صغيرتان مدببتان ذراع عملاق كتب عليه بمداد أخضر منصور أبو الليل من أعيان الضهرية مركز ايتاي البارود مديرية البحيرة"[1].

ومن خلال الترنيمات الشعرية المنسالة على لسان الشخصية النائحة أو علي لسانها ولسان الراوي يجعل الذكريات تتوالى على الشخصية وأثناء توارد الذكريات يقطعها بذكريات أسبق وهكذا تتخذ الذكريات شكل الطبقات، "توفي اليوم إلى

---

(١) الحداد ص ٧

رحمة الله تعالى – تعرفي أنا سميتك عيشة ليه. كنت صغيرة كان الليل يسقط على قريتنا كرداءٍ سميك، وأنا إيش عرفني، يمكن علشان أتولدت في موسم البلح. ضحك، كيف قُتل، كيف انتهت حياته في لحظة قصيرة فيه سبب أهم من كدا وأنا صغير حبيت واحدة اسمها عيشة. هل كنت تحب يا أبي أنت رجل صارم تضحك قليلاً بصفة نادرة الحدوث إذا كنت بين الناس في المنزل لم تكن تضحك إلا معي حتى حامد أخي الأكبر لم تبتسم في وجهه فيم العجب"[1]. . . "ثم يقول "خلف هذه الملامح الجامدة، وهذا الصدر القوي قلب ينبض، في كل الصدور قلوب قد يكون ما ينبض به حباً أو كراهية ولكنها قلوب على أية حال باقي الحكاية معروف البنت ما كنتش من بلدنا عايز أتجوزها يابا قال: لا، كانت هية الكلمة، ماقدرتش أرد عليه، ثاني يوم ما لقتش عيشة ولا حد من أهلها، ما ذنبهم هم"[2].

فعبارة "كيف قتل كيف انتهت حياته" عبارة تدل على موقف عيشة الحاضر من حادث القتل، والحوار الذي يدور في ذاكرة عيشة يحكي عن ماضيها مع والدها، مصوراً من خلال الذكريات، ثم يأتي الحوار بين "منصور أبو الليل" ووالده مصوراً من خلال ذكريات عيشه عن الذكريات التي كانت تدور في ذهن والدها وهكذا يسترجع الكاتب ذكريات الذكريات. ثم يختم المقطع بقوله: "لا. . لا تدفنوه أبداً. . لن يواري التراب حتى تأخذ ثأره أولاً"[3] وهي عبارة مكررة كاللازمة الموسيقية أو القافية في الشعر. على أن الكاتب يستعين كثيراً بلغة الشعر في تصوير تيار الشعور داخل "عيشة" أو في وصف الحالة برؤية الراوي نفسه، فهو

---

(١) الحداد ص٦

(٢) الحداد ص ٧

(٣) الحداد ص ٧

يستعين بالصور الخيالية مثل قوله على لسان عيشة: "يا خالة الحاجة طهان يا أهل الدار، لحظات الميلاد، ذرات الضوء تتساقط، كتل الظلام قد ولت هاربة، أسلاك الشمس الصفراء تتسلل في خجل ريفي، صوت حسن الأعرج لم يكن قد استيقظ أحد في الحارة، منزل واحد يتفح ساعة الفجر"[1] "أو قوله يمزج بين الوصف والحوار المتذكر عن طريق الصور الرمزية: "كانت الشمس تميل ناحية الغروب بدت كقرص أحمر قاني، والنبي يابا الحاج، اقترب القرص الأحمر من السقوط في الترعة، عايز إيه يا أحمد، يوم يموت بعد قليل يسقط الظلام فيلف كل شيء، أصل شيخ الغفر طالع معاش الشهر الجاي"[2]"

هذا الأسلوب أسلوب شعري دخل في إهاب السرد، لأنه مثل الشعر يستعين بالحلم ذي التشكيل الرمزي المعبرالحالة النفسية، مثال ذلك قوله: " كان بالحجرة قطعة من الضوء الشاحب، كانت أمي إلى جواري، ما هو الشيء غير الممكن، كانا ينقلانه بلا رحمة لا شيء يا أماه، كان الرجل والمرأة يعتديان علية ولم أدر سبب الاعتداء، رغم اليأس البادي على وجهك كنت تقاوم مقاومة الرجال إزاي يا عيشة، حاولت أن أجري نحوه، كنت مربوطة بقيود غير مرئية كتل من العجز كميات من اليأس، أبعدتني عنه، حتى أنت لم تطلب العون كنت باحلم كان والدي يقاوم، شخصان يعتديان عليه، بتحلمي إزاي، أنت كنتي بتتكلمي، امرأة ورجل، لمحت وجهه وسط الظلام والضباب والنوم سلطان يا امه"[3].

وإلى جانب تلك الأدوات الشعرية يستخدم الكاتب الجمل الإنشائية القصيرة

---

(١) الحداد ص ٧

(٢) الحداد ص ١٤

(٣) الحداد ص ١٤

الدالة على التفجع أو الجمل الخبرية المؤثرة، ويستخدم الكلمات ذات الإيحاءات الحزينة مما يضفي على الرواية لوناً جنائزياً كما سبق القول، ومن نماذج هذه الجمل والكلمات قوله: "اصبحت المصطبة كمقبرة موحشة، الحارة أضحت كئيبة الشكل[1]" هذه الصورة التي رسمها الكاتب من زاوية "عيشة" ابنة القتيل والتي تشبه القصيدة لا تختلف عن الصور الثلاث الأخرى التي يرسمها من زاوية حسن الأعرج وزهران وحامد، فالتيار الداخلي للشعور، والوصف ذو الصور الموحية والذكريات الحزينة واللغة الشعرية تملأ الرواية، فالكاتب يبدأ الصورة التي يجعلها من زاوية زهران بما يشبه الشعر الموزون المقفى أو الندبة يقول "عيشة يا خفق الفؤاد يا عيشة، عيشة يا نور العين يا عيشة"[2] ويبدأ الصور الأخيرة التي على لسان حامد بقوله: "قالوا إننا في عصر الصواريخ صحت فيهم لن أصدق أن والدي الحاج منصور أبو الليل قد مات، مات مقتولاً، غير صحيح أن يقتل الحاج منصور، من الذي يجرؤ على قتله، أنا على استعداد أن أصدق أن الأرض ستفنى، أو أن الشمس أحرقت كل شيء أو أن الصاروخ الذي أطلقوه كسباق نحو التسلح قد توقف نهائياً خارج مجال الجاذبية الأرضية قد أصدق كل هذا، ولكن لن أصدق أن الحاج منصور قد قتل"[3].

والزمن المستخدم في رواية الحداد زمن نفسي مثل بقية الروايات النفسية، ومع ذلك فإن حركة الأحداث فيها بطيئة جداً، وتتمثل في مرور أيام الحداد، وهي حركة لا يكاد القارئ يكتشفها فهو لا يصرح بمرور الزمان إلا في ص ٢٧ فقط يقول:

---

(١) الحداد ص١٢

(٢) الحداد ص ٧١

(٣) الحداد ص ٩٧

"اليوم الثاني من أيام الحداد الطويل ألقوا القبض على حسن الأعرج وزهران الرفاعي" ثم لا يتضح بعد ذلك شيء عن مرور الزمان، إذ يقص الكاتب أحداثاً مر عليها عشرات السنين ثم يمزجها بأحداث حاضرة ثم يعود مرة أخرى إلى أحداث ماضية وكل هذه الأحداث سواء أكانت الحاضرة أم الماضية يقصها الكاتب من خلال انعكاسها على إحدى الشخصيات مما يجعلها تفقد موضعها في الزمان، أو يقصها بأسلوب شعري وكأنها تمر بخيال الراوي نفسه وليس في الواقع، لقطات من هنا ولقطات من هناك، بعضها يحدث الآن، وبعضها مر عليه عدد من السنوات، وهذه التقنيات أثر من تقنيات السينما تسرب إلى ساحة السرد الروائي، وذلك مثل قوله: "يوم من أيام الحداد عندما حملوا جثمانه كان الوقت ليلاً. دفنوه. لا لن تدفنوه لم أستطع منعهم من ذلك. أحسنتم صنعاً. كان من المفروض ألا يدفن. معذرة أبي، يا عباد الله، توفي اليوم إلى رحمة الله تعالى، سأزرع فوق قبرك شجرة أخرى للدموع، لن أسير في جنازتك الحاج منصور أبو الليل حضر كل أهل بلدتنا. . ."(1). ألخ "فأول هذه الرواية يفيد أن حمل الجثمان والدفن قد تما وانتهيا أما قوله "لن أسير في جنازتك" يفيد الزمن المستقبل، وهكذا يضطرب التسلسل الزمني حتى من وجهة النظر الواحدة.

على أن الكاتب يخلق من هذه الحركة البطيئة بالإضافة إلى بعض الأحداث الجانبية هيكلاً دراميا شعرياً يتمثل في البحث الدائب عن القاتل، فكلما تقدم القص ازداد احتمال وجود القاتل، وازداد احتمال الشك في عدم وجوده وفي النهاية لا يستطيع أحد أن يعرف القاتل واستقر رأي أهل القرية على أن القاتل هو "العفريت" وهكذا ينهي الكاتب روايته نهاية رمزية، إن الأسرة كلها قد هزمت

---

(1) الحداد ص ٢٩

هزيمتين: الهزيمة الأولى تتمثل في قتل البطل منصور أبو الليل رب الأسرة وحامي حماها، والهزيمة الثانية هو الضعف الذي أدى إلى عدم معرفة القاتل، إنها ليست هزيمة فقط إنها نكسة تشبه نكسة سنة ١٩٦٧، الكل مجرم والكل بريء.

هذه النهاية يصوغها في ترنيمة ختامية تكشف عن الرمز وتوجه الدلالة يقول: "قتل العفريت ليس خلاصاً لبلدي، أضحت قريتنا كاليتيم يبكي أبويه في حزن، الشوارع صامتة البيوت ثكلى تطلب الأمان، والجدران تنوح، النفوس وقد أصابها عقم مزمن قتل العفريت هو الخلاص الحقيقي لي. . لو ضاعت هذه الفرصة لضاع مني العمر كله لابد من قتل العفريت. لابد من قتله. . . . لابد[1]"

هذا التوجيه الذي يحدد به الكاتب الدلالات الإيحائية للرمز يقوي به ويحدد إشارات أخرى سبقت في الرواية مثل قوله: "قد تطول أيام الحداد يا بلدي فمعذرة[2]" وقوله: "إن الذي قتل الحاج منصور أبو الليل لن يقف عند هذا الحد، الخطر يهدد بلدتنا كلها، الموت يتساقط على كل شيء كذرات الغبار في يوم اشتدت الرياح فيه، سقط الحداد على كل شيء حتى الأجنة في الأرحام، أصيبت بلدتنا بعقم لا علاج له لف الحزن كل شيء[3]". هذا الزمن ربما يدل على الحالة السياسية والقومية التي كانت عليها مصر بعد النكسة فالشعب المصري كان مثل عيشة ابنة القتيل ومثل بقية أفراد الأسرة يعاني آلام الحداد والهزيمة والشك وعدم معرفة الجاني الحقيقي.

على أن هناك اتجاها سرديا آخر استخدم تقنيات الرواية النفسية لكن المضامين

---

(١) الحداد ص ١٢٢

(٢) الحداد ص ٣٢

(٣) الحداد ص ٢٨

التي احتواها مضامين اشتراكية، أي أن تقنيات الرواية الاشتراكية امتزجت بتقنيات الرواية النفسية التي تستخدم تيار الوعي وفيضان اللا شعور، وأوضح مثال لهذا الاتجاه رواية حارة الطيب لمحمد جلال.

٣- حارة الطيب "محمد جلال"

هذه الرواية تستخدم تقنيات الرواية النفسية ومع ذلك فإنها لا تخرج عن الإطار العام للروايات الاشتراكية، فهي تستخدم أسلوب تيار الوعي وفي الوقت نفسه تعمل على الكشف عن العلاقة بين طبقتين: "طبقة المستغِلّين(بكسر الغين) وطبقة المستغَلّين(بفتحها)، وتشكك في نظام العلاقات الاجتماعية القائم وتدعو إلى تغييره، وتعبر عن الروح الجماعية في تشكيلها الجديد للمجتمع.

تقوم الرواية على الصراع الذي يدور بين "رفعت" الأديب المخلص واللسان المعبر عن الطبقة الفقيرة من سكان حارة الطيب و "شيرين فهمي" وعصابته من الأدباء المزيفين، فرفعت يسهر الليالي الطوال ويعاني آلام الكتابة والسهر والمرض في سبيل إتمام مسرحيته التي يصور فيها صراعاً يدور بين مالك الأرض والفلاحين، والموقف الصلب الذي تقفه "مها" – بنت مالك الأرض وبطلة المسرحية – إلى جانب الفلاحين ضد والدها. وتتعرف "سوسن" ابنة أخ شيرين فهمي الصحفي المشهور على رفعت وتبادله الحب، ويرغب رفعت في نشر مسرحيته وتعرض عليه "سوسن" أن تساعده في ذلك بتقديمها إلى عمها (شيرين) فيرفض رفعت بحجة أنه لن يعتمد على أحد في حياته، وأن عمها لا يمكن أن يشجع المسرحيات التي تدافع عن الفلاحين، يقول: **"وارتفع صوته وكأنه يخطب الجمعة في مسجد سيدي الطيب (مخاطباً سوسن):- أنت عارفة ليه أنا كتبت المسرحية وأمضيت ليالي كثيرة بين كتب فن المسرح؟ . وهزت رأسها دون أن**

تتكلم، واستطرد يقول:

- لأني عندي أفكار عاوز أقولها للناس.

- تفتكري عمك حاينبسط لما يقرأ المسرحية ويشوفني بدافع عن الفلاحين؟

وصمتت ولم تجب، فقد كانت تعرف أن عمها لا يحب الفقراء والضعفاء ولا يعترف إلا بالأغنياء والأقوياء، ويعتنق مبدأ أن الحياة بكل مباهجها يجب أن تكون وقفاً على الطبقة القوية صاحبة السلطان وأن لا مكان للطبقة الضعيفة إلا في خدمة السادة أصحاب الجاه"[1].

كان رفعت مثاليا لا يفكر في المال كما يقول هو: "المادة آخر حاجة أفكر فيها، أنا عاوز بس الناس يشوفوا فكرتي ويحسوا بيها وده يساوي عندي ملايين الجنيهات[2]".

بعد ذلك اضطر "رفعت إلى الذهاب إلى "شيرين فهمي" تحت ضغط الحاجة المادية، ويقبل بأن ينشر شيرين مسرحيته بعد تشويهها وتمييع فكرتها وأهدافها وكذلك التنازل عن باقي انتاجه مقابل إعطائه ثلاثين جنيهاً في الشهر، وهكذا ينهار المستوى السفلي المتمثل في الاحتياجات المادة الأولية المتمثل في "الفقر" فتنهار بانهياره المستويات العليا (الشرف)، ويكتب شيرين عن شرف الكلمة على الرغم من سرقته لإنتاج رفعت، وتقف سوسن إلى جانب رفعت رغم تهديد عمها لها وإغرائها بفيلا جديدة، وتشتد ضراوة العصابة التي يتزعمها شيرين فهمي فيضرب سوسن "ويغتاظ عمها من تماسكها وإصرارها على موقفها فازدادت ثورته قائلاً: إنت فاهمة إنك حرة أنا معنديش بنات يحبو، وجذبها من يدها اليسرى وهو

---

(١) حارة الطيب ص ٥١

(٢) حارة الطيب ص ٧٣

يقول: "فاطمة.... وزادتها قسوة عمها تماسكاً فصرخ فيها قائلاً: روحي امسحي الدم اللي نازل ده، يا عبده... يا عبده، تعال امسح الدم اللي وسخ السجادة"[1].

كان سيلان الدم هو النقطة الفاصلة في حياة رفعت وحياة حارة الطيب كلها بما فيها "سوسن" فقد كانت هذه الحادثة لحظة تنوير يرمز لها الكاتب الاشتراكي بالنور يقول وهو يصورها ذاهبة إلى عمها "شيرين فهمي" مطالبة إياه برد المسرحية المسروقة إلى صاحبها "رفعت": "وأحست وهي تواجه الباب الحديدي برعشة تسري في بدنها، وبدلاً من أن تضغط على جرس الباب لمست يدها مفتاح النور فأضيئت أنوار المدخل[2]".

وكان رفعت قبل هذه اللحظة في ظلام وكان فردياً يفكر في نفسه فقط يقول عن المرحلة السابقة لهذه اللحظة: "وخيل له أن الدنيا أظلمت، فنادى بصوت أشبه بصوت المخنوق: نوروا النور! فصاحت الأم التي تحولت إلى تمثال للألم والهلع:

- الدنيا نور يا حبيبي.

فقال دون أن يعي ما يقول:

- أمال ليه سرقوا مسرحيتي؟[3]"

أما بعد هذه اللحظة فقد استرد ثقته بنفسه وأصبح مع الجماعة وللجماعة وذاب فيها وأصبح في نور، يقول عن هذه المرحلة التي تحول فيها من الذاتية إلى الجماعية: "رفعت يريد أن ينسى. . حملته قدماه النحيلتان إلى الرخام بالرغم من

---

(١) حارة الطيب ص ١٢١

(٢) حارة الطيب ص ١١٤

(٣) حارة الطيب ص ١٠٣

إرادته القوية التي استسلمت فجأة لرغبته الجامحة في الهرب من الوحدة التي احتوته، ودوامة الأفكار التي أغرقت ساعاته في الحزن العميق إنه يرى الناس في حركة دائمة، والأضواء المتوهجة تحول القاهرة إلى كتلة ملتهبة وشعر بخدر لذيذ، وكتف رجل عجوز يصطدم بكتفه فيدفعه دفعة قوية إلى الخلف، ويمضي العجوز في طريقه دون أن يقول له كلمة اعتذار، والذي فعله الرجل معه فعله بشاب متأنف بدا عليه أنه على موعد مع حبيبته، وهكذا اقتنعت نفسه بأنه قد ذاب في الزحام "ثم استلقى رأسه المكدود على يده اليسرى التي نفرت عروقها واستندت على جانب الفترينة المضيئة"[1].

كان قبل هذه اللحظة أي في مرحلته الأولى يواجه الأمور بمنطق أمه المستسلم، يقول في أحد المواقف "وتسربت إلى نفسه بسرعة غريبة من خلال بقايا دموعه فلسفته التي رضعها من أمه والتي تركزت في: "امشي في الضل تكسب، الصفح من شيم الكرام الدنيا ما تسويش حاجة، اللي عنده في الآخره أحسن من اللي عنده في الدنيا " إلى غير ذلك من الشعارات التي تعبر عن فلسفته المستسلمة الانهزامية التي تسببت اليوم في كل ما أصابه"[2].

ولكنه بعد التنوير يقول لأمه التي قالت له أنت مؤمن بعدما رأته في جزع: "ووجد نفسه يلوح بيده في الهواء وكأنه يعلن ثورته على السلبية التي عاشها سنوات عمره:-

- أيوه أنا مؤمن بحقي ولازم آخده منهم.

وضاع صوت أمه المرتعش ورفعت يصرخ في أعماقه:

---

(١) حارة الطيب ص ١٢٢

(٢) حارة الطيب ص ١٠٤

- ربنا ما يرضاش إن الواحد يسيب حقه يسرقه الناس وهو قاعد يتفرج عليهم إحنا مواطنين في بلد حرة ما نرضاش إننا نسيب حقنا يضيع وماتخدوش أنا لازم أحارب عشان آخد حقي، وحاخده ومافيش أي قوة حاتمنعني"[1].

وبهذا الأسلوب الجديد يحصل رفعت على حقه ويتزوج محبوبته "سوسن" رغما عن أنف عمها، كما تنتهي الحكايات الشعبية.

هذا الشكل الذي أخذته الحكاية لم يكن جديداً على الرواية الاشتراكية المصرية، فكل من مليم الأكبرلعادل كامل، والأرض لعبد الرحمن الشرقاوي وأيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم والطريق الطويل لنجيب الكيلاني. والخيط الأبيض لمحمد مفيد الشوباشي والساقية الضحية لعبد المنعم الصاوي وغيرها من الروايات الاشتراكية تعتمد على مرحلتين في حياة الشخصيات تفصل بينهما لحظة تنوير، المرحلة الأولى تكون الشخصيات فيها غافلة مقهورة مغلوبة صابرة متذرعة في ذلك بالتمسك بالأخلاق والمبادئ التي استقتها من "الأم" أو من الدين، وتتحمل الشخصيات في هذه الفترة ألواناً من الفقر والمرض والجهل والقهر وتتراكم هذه الألوان حتى تصل إلى مرحلة تستعصي حيالها الحياة، عندئذٍ يتكشف أمام الشخصيات ما كان خافياً، ويرمز الكاتب غالباً لهذه اللحظة بالنور كأن يضاء مصباح، أمام البطل، بعدها تتحول الشخصيات من الضعف إلى القوة ومن الجهل إلى العلم ومن المرُض إلى الصحة ومن الصبر إلى التمرد، وغالباً ما يصحب لحظة التنوير هذه أزمة حادة كأن يسجن البطل كما في مليم الأكبر والأرض أو يسال دم بريء كما في الساقية "الضحية" وحارة الطيب، ولكن الجديد في حارة الطيب هو

---

(١) حارة الطيب ص ١٠٥

موضوع الصراع نفسه وطريقة تشكيل الحكاية وتمثل الأفكار وطريقة الدعوة لها ومن ثم التقنيات السردية التي استخدمها، وكذلك الأسلوب، فالصراع في الرواية يتناول الاستغلال الأدبي وادعاء الفكر الاشتراكي وسرقته، فالانتهازيون الجدد اشتراكيو الأمس هم الذين يمثلون طرف الصراع هذه المرة، وقد حلوا محل الإقطاعين والمستعمرين في الروايات السابقة.

فالرواية تدور حول شخصية واحدة هي "رفعت" وتحاول تصوير أحداث الرواية كلها على أنها تجربة مرت في حياة هذه الشخصية ومن خلال وعية المتقطع غير المترابط، ولكن الرواية رغم ذلك لا تنتمي إلى رواية الشخصية لأن العنصر البارز فيها ليس الشخصية وإنما هو الصراع الذي يدور بين هذه الشخصية الممثلة لطبقة الفقراء المخلصين من الكتاب الاشتراكيين وبين لصوص الفكر الاشتراكي والمنتفعين به، ويمثلهم شيرين فهمي وأتباعه، وقد أفاد الكاتب في تصوير هذا الصراع من أسلوب تيار الوعي الذي مر ذكره عند الحديث عن اللص والكلاب، كما أفاد من طريقة التشكيل الفني ذي الأبعاد الرمزية في التعبير عن الفكرة، ورغم ذلك لم يستخدم الراوي باعتباره زاوية رؤية محايدة مثلما هو الحال في الروايات الوصفية التحليلية، فالراوي في حارة الطيب يطل برأسه في كل موقف يستدعي التعليق أو التفسير أو الدعوة إلى الثورة أحياناً.

ومن نماذج تصوير الأبعاد النفسية لدى الشخصيات قوله مصوراً تداعي الأفكار والذكريات والهواجس داخل سوسن عن طريق الوصف الداخلي: "وسوسن في شرفتها تراقب الحارة: "ماذا جرى للحارة؟ إن أنفاسها تعبق صدرها المنتشي، كيف لم تنتبه إلى جمالها الذي بهرها وسلب لبها، في هذه اللحظات التي تداعت أمام عينيها كل الهواجس السخيفة التي طاردتها ليلة الأمس، وبانت فيها

نفسها شفافة كالبلور لا تعكس غير الجمال ولا تحس إلا بالحسن وتذكرت فجأة صورة رائعة عاشتها هذه الجدران العتيقة التي تآلفت ووقفت شامخة في صفوف متراصة متجاورة تقاوم الأيام وتنتصر على الليالي، واعية بفلسفة الزمن تسبق الأحداث في كثير من الأحيان تفرض وجودها على القاهرة التي خدعتها الأضواء المتلألئة وجعلتها تنساها وهي العزيزة عليها وتهجرها أو تكاد وهي الأصيلة في كل شيء، الصباح الذي استيقظت فيه لتجد عم عثمان فكهاني الحارة فارق الحياة وقد احتضن الرصيف بيد وقفص الجوافة الطازجة بيد أخرى، وسرى الخبر في ثوان وبعده ظهرت الحارة في ثوب عجيب لم تره سوسن من قبل، الرجال كل الرجال امتنعوا عن الذهاب إلى أعمالهم وأخذوا يتبارون في جمع مصاريف الدفن وإحياء ليلة المأتم وتلقي التعازي وصيحات البكاء، والحارة خرجت من كل البيوت. . . ألخ"[1].

فهذه الأفكار المتداعية والذكريات والهواجس غير المرتبة وغير المترابطة لا تعبر عن الشخصية كما في الروايات الوصفية التحليلية السابقة وإنما تقوم بوظائف أخرى منها: - التعبير عن التطور الذي يحدث في داخل الشخصيات من الفردية إلى الجماعية، من "أنا" الذات إلى "نحن" الجماعة، فسوسن بدأ فكرها متقوقعا حول نفسها وانتهى إلى التفكير في الحارة كلها، ومنها رسم صورة رمزية تخدم الفكرة العامة للقصة وهي الروح الجماعية المتوثبة للطبقة الفقيرة، والتعاون فيما بينها، وهذه الأفكار والهواجس والصور يحكمها عدم الترابط كما في القصة النفسية، ولا يجمعها إلا التشابه بين صور الأحداث غير المرتبة في إطار زماني نفسي، ولكنه

---

(١) حارة الطيب ص ٤٠

تفكك مقصود مثل قوله مصوراً داخل رفعت: "ماذا سيقول عندما يعلم بحقيقة علاقته بابنة أخيه، هل سيعارضها أم يؤيدها ولو فرض أنه طلب يدها فماذا سيكون موقفه؟ وقفزت إلى ذهنه أحداث فيلم رآه في ليلة من لياليه الماضية والذي تدور قصته حول عم وابنة أخيه، العم يتاجر في الفحم ويريد أن يتوسع في تجارته والسبيل إلى هذا هو رشوة العمدة لكي يسحب تراخيص بعض التجار الذين يزاحمونه، وفكر في السطو على أموال ابنة أخيه وكانت الفتاة تستعد للزواج فعارض. . . . ثم تخلص منها في حادث تصادم مروع "[1]فهذه الصور الموصوفة على أنها ذكريات لا تخدم بناء الشخصية بقدر ما تكشف عن طبيعة الصراع القائم بين الطبقتين، كما أنها غير موضوعة في إطار مترابط ولا يحكم بناءها غير التداعي النفسي.

ومن نماذج المكونات الداخلية لدى الشخصيات والتي يستخدمها الكاتب في الدعوة لمذهبه، وليس لكشف الشخصيات قوله: "وآلمه ألماً شديداً أن يخون الغندور ثقافته الأصلية في لحظات وينفصل عن ثقافته هذا الانفصال المزري وفكر وهو قابع في كرسيه. . في الثمن الذي يمكن أن يتناوله الغندور وهو يلعن الحرب على أفكاره بهذه الصور المشينة[2]". . "لقد شعر أن الغندور أساء إليه إساءة مباشرة فهو يذكر الليالي التي سهر فيها على كتابه الذي يهاجم فيه الاحتكار والإقطاع يلتهم الأفكار الثائرة التي يحتويها بين سطوره[3]"

وقد يستخدم الكاتب المحتويات النفسية أيضا في الوصف الخارجي للمكان،

---

(١) حارة الطيب ص ٦٩

(٢) حارة الطيب ص ٩٦

(٣) جارة الطيب ص ٩٧

ما يضفي على المكان روحاً حية، وذلك مثل وصف حارة الطيب من داخل سوسن بقوله: "وخيل إليها أنها ترى حارة الطيب لأول مرة وأول ما جذب نظرها تلك الشجرة التي تزهو أمام مسجد سيدي الطيب وتتراقص فروعها في نشوة، وتسلقت عيناها الجدار السميك وتلقفت نظراتها المئذنة الشامخة التي تنطلق منها أغلى الأحاسيس، وشعرت برهبة فانحسرت نظراتها لتلتقي بالأولاد، أولاد في زيهم المدرسي النظيف وكتبهم مشرعة بين أيديهم تشق لهم طريق المستقبل كبلابل تشدو لحناً سماوياً وتلقفت نظراتها المنبهرة ساعدي "عمر" صبي الحاج دعبس وهما يهرسان الفول في إصرار ليحوله إلى عجينة. . [1]."

هذه الفقرة التي يصف فيها الكاتب داخل سوسن ويعكس في الوقت نفسه صورة حارة الطيب، ويستخدم الكاتب أيضاً هذه الصورة في الرمز إلى حياة سوسن نفسها، وليس التعبير عنها، مثلما يقوم المحتوى الداخلي في الروايات النفسية التحليلية، فصعود نظرها إلى المئذنة ثم هبوطه إلى أولاد الحارة يرمز إلى حياتها التي كان يمكن أن تخرج خلالها من الحارة وتسكن في فيلا ولكنها أبت وعاشت بين أبناء الحارة، وكذلك وصف الكتب بأنها مشرعة ووصف أهل الحارة وهم يعملون بأوصاف محببة كل ذلك يرمز إلى المضمون ولا يعبر عنه حسب الأسلوب النفسي في التعبير فقط.

وقد استخدم الكاتب لغة التكثيف الشعري الذي استخدمتها "اللص والكلاب" فالصور والأخيلة والمجاز والتشبيه هي الوسائل المفضلة في ذلك، وإن كان الأساس الفني لاستخدام هذه اللغة في التعبير عن داخل الشخصيات لا يتفق

(١) حارة الطيب ص ٣٩

مع الأساس الفني للغة التي استخدمها الكاتب في الحوار، فأسلوب التشكيل الشعري يعبر ولا يصرح يرمز إلى الحالة بأسلوب سحري يتنافى مع المبادئ الفنية الاشتراكية، أما استخدام العامية في الحوار عن طريق ذكر اللهجة بطريق صريح مباشر فهو يتوافق مع هذه المبادئ لأن استخدام الحوار العامي جزء من الأهداف الاشتراكية في الأدب وهنا ينشأ في الرواية صراع بين التقنيات السردية للرواية النفسية وبين الوفاء للمبادئ الفنية الاستراكية.

أما أسلوب التشكيل الرمزي في التعبير عن الصراع الذي تصوره الرواية، فبالإضافة إلى تشكيل الحكاية الذي سبق الحديث عنه فإن الكاتب: يذكر عدداً من الصور الجانبية التي تعكس الشكل العام للصراع في الرواية، فيما يشبه المرايا المتعددة لمشهد واحد فبينما كان الصراع على أشده بين رفعت ممثل الطبقة الفقيرة من الأدباء وشيرين فهمي ممثل الطبقة الغنية المستغلة، وكانت سوسن حائرة بين الانضمام إلى حبيبها "رفعت" أو إلى عمها "شيرين" ثم انضمت في النهاية إلى جانب حبيبها رغم فقره، بينما كان الصراع كذلك فإن موضوع الصراع نفسه سرقة مسرحية تحكي قصة أخرى داخل المسرحية المتنازع عليها تشبه القصة الأولى وهي أن " مها بطلة المسرحية تحار بين الانضمام إلى والدها الثري أو الانضمام إلى حبيبها الفلاح الفقير ولكنها آثرت حبيبها وانضمت إلى الفلاحين وقادت إلى جانبه الكفاح ضد والدها"(1).

إلى جانب ذلك هناك صورة أخرى رآها رفعت في أحد الأفلام "عم وابنة أخيه، العم يتاجر في الفحم ويطمع في أموال ابنة أخيه فيقتلها وهناك صورة أخرى

---

(1) حارة الطيب ص ١١

جعلها الكاتب تفسيراً لموقف الأم فقد تذكرت أم رفعت كيف وقف أبوها بشجاعة عندما كان يعمل في إحدى المدارس أمام ناظر المدرسة التي سرق الناظر ما فيها وأعطى جزءاً مما سرق رشوة للمأمور الإنجليزي، وكيف أصر والدها يومئذ على الإبلاغ عن السرقة فاتهم الوالد نفسه بالسرقة وبرئ الناظر ودخل الوالد السجن مظلوماً ومات في السجن وجاعت الأسرة بعد أن باعت المحكمة كل ما تملك، كل هذه الصور بمثابة المرايا التي تعكس حقيقة واحدة هي الاستبداد والطغيان الذي يقوم به الأغنياء ضد الفقراء.

كل هذه التقنيات السردية يستخدمها الكاتب للتعبير عن الموقف الاشتراكي عن طريق استخدام زاوية الرؤية الداخلية لأحدى الشخصيات بوصفه لوحة أو سبورة عرض، وهذا اللون من التقنيات يتيح الفرصة للراوي/ المؤلف إن يدلي بدلوه في التفسير والنقد والتصريح بالأفكار، فقد يزاوج المؤلف بين وصف الداخل والتعبير المباشر، وذلك مثل قوله عن سوسن وهي تصف موقف عمها ممثل الطبقة الغنية: "وسكتت فقد ابتلعت ما تريد أن تقوله كانت تريد أن تقول إن ظروف عملها تختلف عن ظروفه فقد شب ليجد نفوذ أسرته وسلطانها يملأ الأفاق ويفرش له الطريق بالورود ويقتلع الأشواك من أمامه بل وجد دور النشر تسعى إليه وتتبارى في نشر إنتاجه ابتغاء رضاء أسرته أو السعي وراء المزيد من المكاسب التي كانت في استطاعة أسرته أن تمنحها وفجأة وجد أفكاره الفجة التي ينكرها الشعب في كتب أنيقة تملأ السوق ويستقبلها بعض النقاد الذين لا يختلفون كثيراً عن أصحاب دور النشر في النوايا السيئة بالمدح والترحيب، وفرض اسم شيرين فهمي على الجمهور الطيب، أما أنت فلا تملك غير العمل الجيد والكفاح والعرق وأظن أن هذه الأمور لا تكفي لكي تأخذ مكانك بسرعة وسط الحياة الأدبية التي يملؤها

النفاق والزيف"(١).

وهكذا قامت "حارة الطيب" على تقنيات الرواية الاشتراكية مستخدمة تقنيات الرواية النفسية فتلونت بلونها، ومن ثم بدت هذه التقنيات ذات شكل خاص يجمع بين التحليل النفسي والتعبير الأيديولوجي، مما جعلها تعد تطوراً جديداً من أطوار الرواية الاشتراكية والرواية النفسية أيضا

* * *

وبعد . . فيمكن –بعد هذا الحديث عن هذه الروايات الثلاث– استنتاج ما يأتي:

١– الكاتب في الرواية النفسية لا يصور الحقيقة الموضوعية الخارجية وإنما يصور الحقيقة الداخلية في باطن الشخصيات اعتمادا على الفلسفة التي ترى أن الأشياء لا وجود لها إلا في داخل الشخصيات عن طريق استخدام أساليب "تيار الوعي" التي تصور الواقع حسب وروده على ذهن الشخصية المستوحاة، هذا الواقع يصبح غير متناسق وغير منظم لا علاقة بين أجزائه ولا ترتيب للزمن الذي حدثت فيه وقائعه وإنما هو تعبير مفكك عما تحتويه ذاكرة الشخصية ولذلك جاء بناء هذه الروايات مفككاً في الظاهر.

حتى الروايات الاشتراكية التي استخدمت تقنيات الرواية النفسية صورت الواقع الخارجي من خلال انعكاسه على نفوس الشخصيات

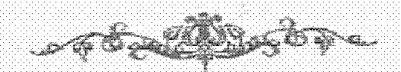
٢– نتيجة لاستخدام الروايات السابقة للواقع النفسي ولأسلوب تيار الوعي في تصوير هذا الواقع فإن الزمن المستخدم فيها يختلف عن الزمن المستخدم في

---

(١) حارة الطيب ص٢٢

الطور السابق، فالزمن في هذه الروايات زمن نفسي لا يعتد بالترتيب الطبيعي للوحدات الزمنية فربما جاء فيها الخميس بعد الجمعة أو جاء المغرب قبل العصر، لأنه يرتب الأحداث حسب ورودها على ذهن الشخصية الرئيسية وليس حسب ورودها في الواقع. كما أن الزمن فيهما لا يقوم على التقطع الذي يتصف به الزمن الموضوعي وإنما يعتمد على السيولة التي أكسبها له الخيال، والزمن فيها – أيضاً – لا يعتمد على المقاييس الموضوعية في الطول والقصر وإنما هو يطول ويقصر حسب الظروف النفسية.

٣- والأسلوب الذي تستخدمه هذه الروايات تختلف – عن الأسلوب الوصفي الذي يتهم بالتفاصيل وهو الأسلوب الذي قامت عليه روايات الطور السابق، فأسلوبها يقوم على التكثيف الشعري وعلى انتقاء الكلمات الموحية للتعبير عن دقائق اللاشعور الكامن في داخل الشخصيات، كما أنه يعتمد على أسلوب التداعي الحر وعلى إهمال الترابط في العبارة، وحذف علامات الترقيم أو استخدامها في غير مواضعها.



الفصل الثالث

تقنيات رواية الأقنعة

أولاً: تقنيات الرواية التشكيلية:

١ – أحزان نوح شوقي عبد الحكيم : ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤م

٢ – حمام الملاطيلي إسماعيل ولي الدين : ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م

ثانياً: رواية الأشياء (الرواية الجديدة):

– تلك الرائحة صنع الله إبراهيم : ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م

ثالثاً: رواية العبث (اللارواية):

– لعبة القرية محمد جلال : ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م

الفصل الثالث

تقنيات رواية الأقنعة

أوضح سمات هذا النوع الجديد الذي ظهر في أواخر الخمسينيات واستمر في الستينيات والسبعينيات هو التكثيف الرمزي العميق والعنيف، وفي الوقت نفسه الإمعان الشديد في التخفي والمراوغة والغموض، وبخاصة في الروايات ذات الرموز السياسية، إلى درجة يصعب معها التكهن بالدلالة التي تقصدها، وتزيد المراوغة والضبابية واستخدام الأقنعة كلما اقتربنا من الجوانب السياسية، ويعود الفضل في ذلك إلى حالة الكبت والقمع الذي شهدته هذه الفترة، فهي التي ولدت هذه الأقنعة الجميلة التي تلفعت بها هذه الروايات.

فبعض الروايات التي تنتمي إلى هذه الفترة حاولت التمرد على القوالب المستقرة للنوع الأدبي لفن الرواية، فلم يعد شاغل الروائي انتاج رواية تتطابق مع المعايير التقليدية لفن الرواية عند أمثال بلزاك وزولا وتولستوي وديستويفسكي أو عند هنري جيمس وفرجينيا وولف، بل أصبح هدفه استخدام هذا الفن للتعبير عن تجربته الذاتية بحرية تسمح له بالقفز فوق أسوار النوع الأدبي للاقتباس من الأنواع الأدبية الأخرى بل الاقتباس من أنواع غير أدبية صراحة أو ضمنا، كما هو الشأن في رواية أحزان نوح لشوقي عبد الحكيم التي اقتبست بعض تقنياتها من فنون الصورة في الفنون التشكيلية، أو رواية حمام الملاطيلي لإسماعيل ولي الدين التي استخدمت تقنيات الصورة المتحركة واستخدام هذه التقنيات ليس بوصفها أساليب فنية فقط بل بوصفها أقنعة للتخفي.

كما أن بعض الروايات حاولت استخدام تقنيات الرواية الأوربية المتمردة على فن الرواية التقليدي وذلك مثل رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم التي استخدمت تقنيات الرواية الجديدة (رواية الأشياء)، أو رواية لعبة القرية لمحمد جلال التي استخدمت تقنيات رواية العبث (اللارواية) لكنها استخدمتها بوصفها أقنعة أيضا.

٤ – أولاً: الرواية التشكيلية

١ – أحزان نوح "شوقي عبد الحكيم"

يعد التشكيل الرمزي أبرز مظهر فني في هذه الرواية وإن كانت تحتوي على عدد من المظاهر الفنية الأخرى مثل المظهر الوجودي في فلسفة حياة الشخصيات، ومثل مظهر رواية الأشياء "الرواية الجديدة" في بعض الجوانب الأسلوبية، وقد أدى بروز هذا المظهر الرمزي التشكيلي إلى احتواء هذه المظاهر الأخرى وتسخيرها في خدمة الإيحاء، كما أدى وجود هذه المظاهر الصغرى داخل الرواية إلى تميز فن التشكيل فيها عما كان عليه في الروايات الأخرى،

وعنوان رواية "أحزان نوح" ذو ايحاء مزدوج، فنوح عليه السلام " الأب الثاني للبشرية " يوحي ذكره بالبشرية كلها، وإضافة كملة "أحزان" إليه توحي بالهموم الإنسانية، واختيار الكاتب لاسم "نوح" لهذا الغرض خير من اختياره اسم "آدم" لما يلحق الثاني من إيحاءات دينية تتعلق بالخطيئة، ولم يقصدها الكاتب، ونوح الذي في الرواية هنا ليس "نوحاً" عليه السلام وإنما هو فلاح مصري يعيش في إحدى القرى، وبهذا فإن الإيحاء يتجه من العموم إلى الخصوص، من الإنسانية وهمومها إلى هموم المجتمع المصري، وقد يتجه إليهما معاً أو إلى غيرهما كأن تكون الرواية ذات إيحاءات سياسية.

على أن مثل هذا اللون الرمزي المتعدد الإيحاءات ينبغي أن يُنظر إليه على أنه كيان مستقل ونص منفتح تتعدد إشاراته الرمزية بتعدد رؤى المتلقين له وتقتصر مهمة الباحث عن التقنيات الفنية فيه على دراسة الأبعاد والأشكال والألوان دون التطرق إلى تحديد مراميه أو وضع قانون لإشاراته، مثل ذلك لا يقوم على دليل غير التخمين بخلاف الرمز السابق في الطورين الأول والثاني كما في قنديل أم هاشم مثلاً، فإنه هناك رمز محدد واضح.

ورواية "أحزان نوح" تكاد تخلو من الحكاية القائمة على تسلسل الأحداث عبر الزمان فهي تدور حول حدث واحد تتخلله أحداث أخرى صغيرة ومن مجموع هذه الأحداث تتشكل صورة قاتمة للإنسان، والناس في الرواية أشباح تتحرك وكلها يائسة مغلوبة على أمرها، ومصدر تعاسة كل شخصية فيها يكمن في الشخصيات الأخرى حسب رؤيتها – على الأقل – مما يجعل الرواية تعد مجموعة متعددة من الشرائح، كل شريحة تمثل شخصاً منهاراً يائساً ذا رؤية قاتمة للوجود، مما يرسم من مجموع هذه الرؤى صورة تشبه الصورة المنعكسة على مرآة مهشمة مفككة الشرائح.

والحدث الأكبر الذي يحتوي الرواية من أولها لآخرها هو سرقة بندقية "نوح" ثم العثور عليها، ولم يعرف أحد من السارق؟ وإن أظهر الكاتب أن "نوح" كان مستيقظاً عندما سرقت منه، ولكنه تناوم خوفاً على نفسه أو جبناً.

السلاح في القرية معناه الشرف والرجولة، وكان نوح رجل القرية الأول وزهرة شبابها، ولكن سرقة بندقيته أحالته إنساناً آخر، يقول عنه الراوي: "كم هو غريب ذلك العالم الواسع، المترامي ذلك الذي لاحد له ولا قرار، ولا نهاية، كم هو غريب ذلك الذي جعل الإنسان مرة شامخاً ومنتفخ الأوداج رأسه إلى الوراء وقامته

منتصبة وكيانه كله ينطق بأنه بنيان واحد لا خلل ولا جرح ولا شئ غريب مرئي، بل ولا يمكن أن يرى لا بمجهر ولا بمنظار، ولا بكل عدسات العصر ومكتشفاته، كم هو غريب ذلك الذي حدث لنوح فأحاله إلى "خرقة" نوح الذي كان زهرة شرق البلد[1]"

ومنذ أن وقع له هذا الحادث الشؤم حين سلب منه سلاحه وعاد رجلاً بلا سلاح، منذ أن فقد سلاحه وفشل في حمايته انتابته نوبة غريبة. كان موقنا أن شيئا ما مكسور داخله، وبدت الحياة لعينيه كئيبة ومملة وكل ما حوله فاتر ومجروح وأصفر"[2] كان ساخطاً ذليلاً بدت الأرض لعينيه كئيبة ومملة وكل ما حوله فاتر ومجروح وأصفر" "كان ساخطاً ذليلاً بدت الأرض لعينيه ضيقة كخرم الإبرة"[3]" واندفع إلى رأسه السؤال الذي لا جواب عليه، لماذا يصبح الإنسان هكذا مهزوماً أمام الأيام؟ لماذا تتغير الأشياء -نفس الأشياء - تحت الشمس؟ الناس والطرقات وطريقة الكلام والنظرة وتعبير الوجه والشارع كل ما يتكاتف بعضه إلى جانب البعض، ويطلق عليه الحياة، لماذا؟ لماذا تتغير الزوجة والمكان الذي نولد فيه ونلازمه؟ لماذا لا يرضى الإنسان عن نفسه حين يفرط في سلاحه؟ يخاف حين يصرعه الخوف، ووجد نفسه حيال رجل نائم، وأقدام خفيفة متلصقة كثيرة تحوطه من كل الجهات ويسحب سلاحه، في هدوء قاتل، يسحب، والرجل النائم، سوى أن دقات قلبه لاحد لدويها، وامتلأ ضيقاً حين تسللت إلى رأسه صورة الرجل النائم وسلاحه عند رأسه يسحب، والخوف يطحن الرجل، امتلأ ضيقاً لأن

---

(١) أحزان نوح ص ٢٢

(٢) السابق ص ٢٣

(٣) السابق ص ٣٧

الرجل خاف، ولم يصح، لماذا لم يصح. . . لماذا؟"[1].

وهكذا تضخمت الهزيمة والكرامة السلبية في عقل نوح المريض، فأصبحت الحياة غير الحياة والناس غير الناس، أصبحت زوجته من وجهة نظره خائنة وأصبح الفقراء من أبناء القرية حاقدين بل ربما يكونون هم الذين سرقوا السلاح، وأصبح "عيد" الخادم الوفي لا يطاق، حتى الجدران الخالية أصبحت تتحدث عنه، والحقيقة أن شيئاً من ذلك كله لم يتغير وإنما الذي تغير هو نوح نفسه، يقول عنه الراوي: "لم يكن قد نام الليل بطوله، لم ينم، ظل ساهراً مؤرقاً، فاتحاً عينيه فنجلهما عن آخرهما يرقب السقف من فوقه، والسقف لم يكن يتغير، كما هو، ببياضه المتساقط وعروقه الخشبية ولطشات السواد المتجمعة عند أركان الحجرة الأربعة، السقف لم يتغير وكل ما في الحجرة لم ينله التغير، نوح فقط الذي كان يتغير ويتبدل ويتلون ويصخب ما بداخله، ويغلي ويفور ويتجمع في زفرة وآهة. . . الخ"[2]

"وتهب الرياح وتسكن، ويهتز الزرع والأشجار والنخيل، ويأتي نهار مخلفاً في أثره ليلاً، والجرح داخله يواصل النزيف والجدار بينه وبين امرأته يعلو ويمتد. ويقول الرجال الذين تقارب حقولهم غيط الجنينة إن نوح أصبح يحادث نفسه:- مسكين انهوس أصل الفكر وحش. . يدعق المخ"[3].

هذا الحزن الذي أصاب نوحاً بالجنون أدى إلى تعاسة القرية كلها رغم أن أحداً في القرية لم يكن سعيداً من قبل، ولعل أكبر قسط من العذاب ذلك الذي يصبه نوح على (عيد) الخادم الوفي لنوح ولأسرته، كان نوح كلما ضايقه شيء أفرغ

---

(١) أحزان نوح ص١١٩، ص١٢٠

(٢) السابق ص ٦٩

(٣) السابق ص ١٠٠

ضيقة عن طريق الانتقام من هذا الخادم الوديع ضرباً وركلاً وشتماً، ولم يجد عيد ملجأ يحتمي به غير أمه "غنيمة" يشكو لها همه " أصبح لا يكف فمة الكبير عن الشكوى والضجر، بل وأحياناً البكاء بصوت عالٍ قوي كله شقاء، حتى ينفطر قلبه وينام باكياً. . . أصبح عيد لا يفتح فمه ويغلقه إلا شاكياً من عمه نوح ومن شتيمته التي تطورت إلى ضرب وركل وحذف بالمداس"[1] ولم يكن لدى غنيمه من وسيلة تخفف بها من آلام ابنها الوحيد اليتيم الفقير سوى الحكايات الخرافية والرمزية، وفي الوقت نفسه كانت " تحكي له عن رجال كانوا رعاة وغلابة تفتحت لهم أبواب السماء السبعة فتمنوا أشياء تحققت بحذافيرها. . . وتحكي له حكاية الرجل الذي رفع يديه إلى أبواب السماء المفتوحة وجاء يطلب بهائم ملء الحوش مربوطة في أوتاد بالأرض لكنه أخطأ ونسى ذكر البهائم فوجد البيت مزروعاً أوتاداً بلا بهائم"[2].

ولم تكن "غنيمة" أم عيد سعيدة أيضا فقد مات زوجها "أبو عيد" "حين غدر به الجمل الذي كان يعمل عليه جمالاً طول عمره، أمسكه من معصمه ورفعه في الهواء فسقط على الأرض فاقد الوعي، ونقله الرجال إلى الدار محموماً منتفضاً، بلا ساعد وبلا وعي ومات على الفرن"[3] ولم ينج الجمل من البؤس فقد قتلته "غنيمة" أكلته السم ودفعته في الهدار ومات، لم يكن هذا الحزن أو ذاك فقط هو مصدر تعاسة عيد، بل هو تعيس لخوفه على مستقبله كإنسان، لم يكن هو وحده الخائف على مستقبله، بل هو ورفاقه من الرعاة، فالكاتب يجعله يفكر وكأنه أحد فلاسفة

(١) أحزان نوح ص٨٥

(٢) نفسه ص ٨٥

(٣) نفسه ص ٢٠

الوجودية المعاصرين، أو يورد صوراً رمزية على ذهنه لا تتناسب مع مستواه المعرفي، يقول عنه" وكان هو صامتاً، وشيء ثقيل كالحزن يعشش في أعماقه وأخذته جلبة الرعاة الذين يعرفهم كلهم والذين أطل من خلالهم على الحياة وما بعد الحياة، على الأشياء ولد وفتح عينيه ورآها من خلال الدرب وعاد فخاف واختبأ في صدر أمه وذراعيها، تحدث معهم كلهم، وفاتحهم في الغموض الكبير الذي هو العالم من حوله، حدثهم عن أمه، والأكل . والجاموس حين يحزن، والثور الكبير الذي تستقر السماء على قرنه، وسألهم في رهبة وانبهار وخوف عن الجن والناس اللي تحت الأرض والأرض السابعة، وسته التي ماتت أمام عينيه في الأوضة الجوانية – كيف ماتت! وماتت ليه؟ وراحت فا؟ ومش حاتيجي تاني؟ واللاهاتيجي؟"(1) "وحين تحدث معهم عن الشيء الذي لم يلتق به بعد والذي راح معه أبوه وستة وأناس كثيرون يعرفهم. . . . الموت"(2).

تمثل هذه الشخصية: "شخصية عيد" الشريحة الثانية في الرواية بعد الشريحة التي تمثلها شخصية نوح وأسرته، والرواية عبارة عن شرائح متناثرة قبل أن تكون شخصيات محكمة البناء، فالكاتب أراد الإيحاء والرمز أكثر مما أراد رسم الشخصيات وبعث الحركة فيها، أراد أن يرسم لوحة موحية برموز مشتتة غامضة قبل رغبته في أن يحكي حكاية، فنوح هنا مثال لكل نوح يقول عن (عيد): "أطرق عيد في الارض ووجهه هو لم يتغير، شيء عادي، فنوح هنا، هو نوح في كل البيوت ذات الطابقين، تلك التي تفوح منها رائحة اللبن، حيث يوجد الجاموس، وبحيث

(1) أحزان نوح ص ٤٣

(2) السابق ص ٤٣

تتجهم الوجوه عند مقدمة وهو دائماً مخطئ ومنزو ومنكسر". [1]

أما الشريحة الثالثة فهي حزمة الشخصيات المهشمة اليائسة التي تملأ الرواية، من أمثال جبريل وحميدة وإبراهيم مجاور وأسرهم وأصحابهم، أما جبريل فلم يكن له عمل، عاطل ينام في منزله حتى منتصف النهار، ثم يذهب ويكمل بقية النوم في أحد الدكاكين، الشيء الذي يستغرب ويدهش له جبريل هو أنه ما إن تبدأ فكرة زيارة المرأة "جناين" تتسرب إلى رأسه ويجد نفسه شيئا فشيئا منساقا إلى التفكير فيها ويصبح لا شيء آخر يشغل رأسه ويسيطر عليه ويتملك كل حواسه، ما إن تراوده زيارة جناين حتى يتولاه خوف مفاجئ ويعود غير قادرعلى أن يحكم حواسه ويسيطر عليها، يتملك زمام نفسه فيحس ارتخاء يسري في كل كيانه وأطرافه ثم يمضي يتمطع ويشد جسده ويتمرغ على أرض الحاصل الجواني المظلم. . يتثاءب، ويغيب عن كل شيء ولا يعود يفكر إلا في جسد المرأة اللدن[2].

وأما (حميدة) فإن مشكلته الكبرى تتجسم في زوجته التي ابتلاه الله بها وفي الفقر المدقع الذي طحنه، يقول عنه الراوي: "وكما يحدث مع كل الرجال الذين يحيون حياتهم، كما يحدث لكل الناس ذوي الآلام والأثقال والذكريات، كما يحدث مع الإنسان المتعارك مع ذاته، ذلك الذي يخطو وعلى كتفه امرأة يعاشرها، امرأة مفروضة عليه لأمر ما يجهله ولا يعرف له أولاً من آخر ولا حتى كيف يكون الخلاص كما يحدث مع كل الناس الملتزمين، المثقلين بأعباء التزاماتهم حدث مع حميده، فلقد كان يخطو في الطرقات والبنادر والحقول وأماكن الفرح والحزن

---

(١) أحزان نوح ص١٢

(٢) السابق ص ٩٧

والصراع وعلى كتفه امرأة يكرهها لا يودها هي زوجته "[1]

كانت زوجته يتيمة قبيحة عوراء سيئة الخلق، ماتت أمها – كما تقول الحاجة نفيسة التي ساقتها إليه في "الشوطة" اللي كانت جت بلدنا ومكنتش لها حواش في البلا اللي عم الكبير والصغير وخد خيرة الناس "[2]"ويقرن الكاتب بين موقف حيدة. وقد اتهمه نوح كما اتهم بقية رفاقه بسرقة البندقية – بالإضافة إلى ما هو فيه من بلاء الزوج والفقر – يقرنه بحالة الحمارة التي يركبها حميدة في سفره إلى الشيخ (أبي العصى) الذي جره نوح إليه مع بقية الرفاق لكي يقطع أبو العصى يد السارق أو يشلها: "كانت حمارة حميدة تلهث وتتقلص عضلاتها كلما لمست كف يده جرحها المفتوح الكامن وسط الظهر وهو يتحسسه مقشعراً متأففاً، وكان حيده رافضاً وساخطاً على كل ما يحدث تحت سمعه وبصره هذا الصباح لكنه أحس بأنه لا يملك حتى الرفض "[3]"يقول: "اللي ما إحنا عارفين هانروح فا؟ أما عجايب يعني بقينا حرامية على آخر الزمن يا سلام يا نوح. . كده، كان الجرح يتمدد أمام عيني حيده حتى إنه لم يعد يرى الحمارة:– دي هتموت. . وتربة أمي هتموت. . مش راجعة"[4]

ولم تكن بقية الشخصيات أسعد حالاً من جبريل وحيده فالفقر والذل والقهر والشك والضعف يسيطر على الجميع، كل الشخصيات في الرواية مشلولة عن المقومة عاجزة عن الرفض.

---

(١) أحزان نوح ص٣٥

(٢) السابق ص ٣٣

(٣) السابق ص ١٥

(٤) السابق ص ١٥

يسوق نوح هؤلاء الفقراء إلى الشيخ "أبي العصي" فيذهبون معه رغم أن الجوع يكاد يقتلهم غير مبالين بالخطر الذي يمكن أن يصيبهم، بل يجدون بعض السعادة الخفية في هذه النزهة التي يسوقهم لها نوح، ويزيد استهتارهم هذا – الذي يشبه استهتار الشخصيات الوجودية – حنق نوح عليهم، يقول: **"وتصور هؤلاء الفلاحين الذين وقعوا من الجوع قدام الطابونة، عندما وقعت عيونهم الفارغة على شوية عيش قمح، هم الآن لأحد لفرحتهم:**

– بيكرهوني عشان أنا أحسن منهم . . الخ"(1)

وإذا عدنا إلى الشريحة الأولى من اللوحة وهي التي تمثل نوحاً وأسرته، فإننا نجدها مشقوقة نصفين – وكل شق منها مهشم أو مفتت إلى خيوط صغيرة، فرتيبة زوجة نوح" منذ دخوله بها وهو لا يستريح لها بل لا يطيق رؤيتها، وبالتحديد لا يستريح لعينيها، فإنهما لا يستقران أبداً في محجريهما زي كل الستات، منذ الليلة الأولى وهو يحس بها، امرأة لا تختشي وتعرف أكثر مما ينبغي للمرأة أن تعرف:– وعينيها ما يفتش فيها الرصاص. الشيء الذي لا يريحه فيها عيناها، ومنذ الليلة الأولى تضايق منها أحس بها تحاصره وتتفرسه أكثر مما ينبغي وأربكه هذا تماماً(2).

أما رتيبة فإنها كانت تعرفه من أول يوم "كما لا يعرف هو نفسه، تعرف أي نمط من الرجال زوجها الثاني. . إنه الرجل الشاك الذي تنهشه عتة الشك وخافت منذ تلك الليلة وأخفت وجهها بملابس العرس، وغمغمت:– (مكتوب). وأيقنت أنها وقعت وأنه سيسحبها معه يوماً بعد يوم إلى الهوة "(3) ومنذ أن سرقت

---

(1) أحزان نوح ص٣٨

(2) السابق ص ٧٠

(3) السابق ص٥٢

بندقية والهوة تتسع والجدار الذي يفصل بينها وبينه يرتفع، هدم نوح السرير الذي يناماَن عليه ذات يوم، وأصبح لا يطاق " حبست هي الأخرى نفسها داخل نفسها ووقفت وحدها على حافة الجدار لتحارب رجلاً قلقاً كبيراً داخل نفسه، بلا سلاح، رجلاً هو العالم ولا عالم خارجه، وقفت بلا سلاح تناطحه دون أن تتكلم — مثله — ودون أن ترفع رأسها أمامه[1]".

وتصل الأزمة إلى ذروتها عندما يجد "نوح زوجته رتيبة تحادث جبريل أكثر من مرة، جبريل الذي يكاد يوقن بأنه هو الذي سرق البندقية، وهو أيضاً الذي شاع خبر فضيحته مع جناين حتى ملأت الآذان، وفشلت "رتيبة" في إعادة الثقة لزوجها" وفشلت. . في الحصول على الصدر الحنون، حتى عند إمها لم تجده، وفي النهاية عثرت عليه عند الحاجة نفيسه، وأصبحت الحاجة نفيسه لا تتأخر عن زيارتها كل ضحى[2]".

وفشل نوح في الحصول على بندقيته وفشل في إعادة الثقة إلى نفسه، فذهب إلى الشحات زوج "جناين" عند الشحات طلبته إذ أخبره عن مكان البندقية، ووجد أن الشحات هو الرجل الوحيد الذي يفهم أزمته، ذلك لأنه يعيش أزمة نفسية مشابهة، زوجته "جناين" التي يتحدث الناس عن خيانتها له مع جبريل، يقول: "أنا ازاي بس يا عم نوح؟ أن اجرب، حاسس عارف الفكر[3]". . . " مش قلتلك يا سي نوح، أصلي أنا مجرب زيك بالضبط هو أنت فاكر مفيش إلا أنت، وتعثر قليلاً وخاف أن يدرك نوح مراميه، من على بعد، وكان نوح مدركاً كان يعرف ما يعنيه

---

(١) أحزان نوح ص ٥٤

(٢) السابق ص ١٥٠

(٣) السابق ص ١٢٤

الشحات دون أن يقوله، يعرف أنه يعني جناين "زوجته"[1]

وبهذا يكشف الكاتب عن الشريحة الرابعة من اللوحة، الشريحة التي تمثل الشحات وزوجته "جناين" ويدل الشحات نوحاً إلى دكان أحمد المنيسي "قريب نوح" وتاجر المخدرات الذي يسكن بجوار جامع الحكومة، ويلجأ "نوح" إلى المخدرات للهروب من أحزانه، وبعدها تقع ثلاثة أحداث متعاقبة، الشحات يضبط "جناين" "وجبريل" يفعلان الفاحشة في منزله، ونوح يحصل على البندقية، ويظن أن جبريل ذهب إلى رتيبة فيأخذ بندقيته ويتبعه، وفي منزل نوح يصوب بندقيته إلى "مطاوع" الخادم العجوز" ظناً منه أنه جبريل ويرديه قتيلاً.

وهكذا يرسم الكاتب هذه اللوحة الإنسانية المفككة القاتمة ذات الرموز والإيحاءات المشعة المتعددة الاتجاهات والتي تقول كل شيء ولا تقول شيئا على الإطلاق، ومع ذلك يصور كل شخصية في الرواية وكأنها محكومة بعوامل الجنس والمال والوسط الاجتماعي، ولكنها تتصرف بحرية لإرضاء هذه الحاجات الثلاث دون اعتبار للقيم، ولكن إرضاء حاجة فرد تعطل حاجة فرد آخر فنوح أراد أن يرضى حاجته للمحافظة على وسطه الاجتماعي فحرم بقية الشخصيات من حرياتهم وحاجاتهم الضرورية، وجبريل أراد أن يرضى حاجته الجنسية فحرم الشحات من المحافظة على وضعه الاجتماعي كزوج، وعد جبريل بذلك خارجاً عن النظام، وكل الشخصيات الجانبية تريد الحصول على المال مما تسبب في تعطيل حاجات "نوح" مما دفعه للمخدر وهكذا يعيش أبطال الرواية تجربة يطلق عليها بعض الوجوديين "الغثيان".

---

(1) السابق ص ١٢٥

على أن هذا الوجه الوجودي لم يكن هو الوجه الرئيسي في الرواية بل الذي يسيطر عليها هو الوجه التشكيلي، الوجه الذي ربما لم يكن الوجه الوجودي سوى قناع من أقنعته، فربط الكاتب بين ضياع البندقية من نوح وضياع الشرف من الشحات إيقاع تشكيلي فني وذو دلالة إيحائية، وكذلك الربط بين حصول نوح على البندقية وتيقن الشحات من خيانة زوجته، ثم جعل الكاتب آلام الشخصيات متقاربة فحميده داؤه زوجته والشحات داؤه زوجته، ونوح داؤه زوجته كذلك، وفي الوقت الذي يلجأ فيه نوح إلى المخدر بجوار مسجد الحكومة، تلجأ فيه زوجته رتيبة إلى نفيسه، المرأة التي تسببت في تعاسة حميدة ثم تنتهي الرواية بالقتل الخطأ كل ذلك ذو دلالات تشكيلية غامضة.

أما عن الأسلوب فالوصف والحكي هما الأسلوبان الغالبان على الرواية، بل قد يختلطان فيشكلان أسلوباً واحداً يلف بداخله بقية الفقرات الأسلوبية الأخرى مثل الحوار وحديث النفس وغيرها بحيث لا يفرق بينها سوى الكلمات والعبارات العامية التي تتخلل الحوار أو الضمائر التي تتحول من الغائب إلى المتكلم، وأما ماعدا ذلك فهو بلسان راوٍ خفي لا يبدو له في الرواية أثر، وهذا اللون من الأسلوب يغلب على الروايات التي تقوم على أساس التشكيل.

ومن نماذج الوصف المختلط بالحكي قوله في مستهل الرواية: "حدث شيء في بلدنا، كل شرق البلد هاج فجأة، لغطت النساء، وسحب رجال حارة المداكرة عصيهم وخيزراناتهم وشماريخهم الطويلة واندفعوا في اتجاه حارة عبد الباسط ومصطبة حسان حنفي ومنتزه الست عيشة. تجمعت النساء على رؤوس الحارات الثلاث التي تصب في مرمح التراكوه وتأوهن وهن يطرقن كفاً بكف، وتغيب عيونهن على طول مرمى البصر، حيث كل شيء هامد ومتراخ والشمس تصب

أشعتها على تجمعات البيوت وشجر اللبخ والجميز والجرن البعيد وكل الأشياء".

هذا الأسلوب الذي بدأ به الكاتب روايته يقوم على مجرد الإشارة إلى الأشياء، بعبارات قصيرة، هذه الأشياء تقوم برسم صورة للقرية لا تعتمد على رؤية إنسانية واضحة، ولا تعتمد على الأبعاد النفسية، وهذا قريب من أسلوب رواية الأشياء، ومن نماذج هذا الأسلوب الذي يحتوي حواراً قوله: "مازالت البيوت مغلقة والشمس لم تشرق بعد، لا هو ليل ولا هو نهار، كل الناس نائمة الذباب فقط كان كثيراً يزحم الدنيا، ويتجمع ناحية الضوء، فحارة المداكرة والحواري المجاورة أكثر ظلمة، والوسعاية فسيحة مترامية أطرافها تشق حواري المداكرة ورأسها فوق، عند الدكاكين، وجسدها يحوي منتزه الست عيشة، وأطرافها تشق حواري المداكرة، والحواري المجاورة، والدروب التي تفتح عليها وتفتح بيوت، انفرجت محدثة صريراً طويلاً كالمواء، ولفظت رجالاً في أثر حمير منكسة الرؤوس، حرنت في العتبة ثم اندفعت، عقب خيزرانة أو لكزة، وحا يا بتاع الـ . . . اطلعي بره طلعت روحك سبع مرات، وانفرج باب بيت غنيمة عن خطوات عيد، يده على سيالته، ويده الأخرى تقبض على عصا جريد طويلة وفي أعقابه صوت أمه الرجالي:

- روح عيد. . ارزقك ابني في كل خطوه سلامة ارزقك عيد وخليك"[1]

على أن هذا اللون من وصف الأشياء وحكيها برؤية محايدة والتي تقترب من رواية الأشياء لا يستمر في الرواية، إذ يقترب من الوصف المعتاد في الروايات الوصفية التحليلية بعد بضع صفحات ويستمر حتى نهاية الرواية.

ذلك لأن هذا الأسلوب لا يذكر الأشياء من زاوية واحدة كما في رواية الأشياء

(١) أحزان نوح ص١١

بل يقسم الكاتب روايته حسب الشخصيات كل قسم يتخذ فيه زاوية شخصية واحدة "عيد" ثم "نوح" ثم "جبريل"..... الخ وهذا الأسلوب يجعل الاشياء لا تصاغ حسب وجودها الموضوعي وإنما حسب انعكاسها وتفاعلها مع الشخصية التي اتخذ الراوي زاويتها، مما يجعلها مختلفة بالنسبة للرؤى الأخرى، كما أن كثيراً من الأشياء التي أراد الكاتب الكشف عنها لم ترد كما هي بحدودها الخارجية كما هي في الحياة، بل يأتي بها الكاتب بقصد التشكيل الرمزي مما يخرج هذا الأسلوب عن تقنيات الأشياء التي اشتهرت "بالرواية الجديدة" كما أن أسلوب "أحزان نوح" رغم غموضه، إلا أن الأشياء فيه لا تفقد المنطق تماماً كما هو الحال في الرواية العبثية، من أجل ذلك كانت رواية "أحزان نوح" غير منتمية إلى الرواية الجديدة من حيث الأسلوب، رغم قربها منها ورغم حرص الكاتب على ترديد كلمة "شيء" أو "أشياء" بين الحين والآخر ولا تنتمي إلى الرواية العبثية رغم تشتتها وغموضها وفقدان المنطق في كثير من جوانبها، بل هي صورة أو لوحة فنية موحية وضبابية تجمع عددا من الخيوط التي ترسم قرية بائسة مرسومة بأسلوب شاعري، من نماذج هذا الأسلوب قوله "نزل على قلب عيد خوف مفاجيء، دوامة غريبة من الخوف امتدت اذرعها الأربع والأربعون، وجذبته من على "الشط" وطوته تحتها ثم أخذت تلوكه وتعتصره في هدوء واستكانة. حدث هذا بعد أن رحل الرجال في طريقهم إلى ضريح الشيخ "ابو العصى" واختفوا تماماً، وهدأ ترابهم ولم يعد لهم أثر في البلد، وأول الأمر كان عيد مشغولاً ومرتبكاً من صراخ سيده نوح في وجهه بسبب وبدون سبب، ولكنه ما إن مشى الرجال وغابوا حتى دخل إلى حوش البهائم مشيحاً بسياب وقذف ومهزأة الست أم نوح"[1].

---

(1) أحزان نوح ص٤١

حمام الملاطيلي (إسماعيل ولي الدين)

تقوم هذه الرواية – أيضًا – على رسم صورة فنية لحياة الطبقة الكادحة،لكن أحداثها تدور في القاهرة، ويعتمد الكاتب في رسم هذه الصورة على تقنيات الصورة الفنية والتي تعد امتداداً وتطوراً للتقنيات التي قامت عليها رواية "أحزان نوح" لشوقي عبدالحكيم، هذه التقنيات المشتركة بين الروايتين تقوم على التعبير عن الحقيقة وليس البحث عنها كما تفعل الروايات الوصفية التحليلية والروايات النفسية، فتقنيات روايتي "أحزان نوح" و "حمام الملاطيلي" تقترب من تقنيات الفن التشكيلي الرمزي الذي يعتمد على المكان أكثر من اعتماده على الزمان، ويعتمد على التعبير أكثر من اعتماده على التسجيل، وإن كان هذا الاختلاف بين هذه التقنيات الفنية التشكيلية وتقنيات الرواية الوصفية أو النفسية لم يمنع الروايتين، أحزان نوح وحمام الملاطيلي من استخدام بعض الوسائل الفنية التي استخدمت في الرواية الوصفية والرواية النفسية بطريقة مبتكرة. مثل طريقة وصف الأشياء الخارجية والداخلية واستخدام تيار الشعور وغيرهما.

والحقيقة التي يعبر عنها الكاتب في حمام الملاطيلي ليست حقيقة فلسفية بل هي حقيقة اجتماعية نقدية، إنها رؤية خاصة للمجتمع، يقول عنها الكاتب: "في داخل هذا الحمام كثير من الموبقات والغرائب، أو لعلها ليست من الموبقات أو الغرائب لعلها الحقيقة، لعل هؤلاء الناس يصنعون الحقيقة[1]" ثم يقول على لسان رءوف الفنان: "إني أحب القاهرة. ألم أولد هنا؟ إذن أنا جزء من مشكلة هذا البلد. . . جزء من خسارته، ها هي خسارتي تظهر أمام كل العيون. . . . قال الدكتور: "عليك

(١) حمام الملاطيلي ص ٧٢

قبول الأمر الواقع. القاهرة قبلت الأمر الواقع، وأنا مازلت أعاند الأمر الواقع"[1].

ذلك لأن الرواية الوصفية التي سبق الحديث عنها عند الحديث عن ثلاثية نجيب محفوظ تقوم على صناعة عالم مستقل يعادل العالم الموضوعي الخارجي ويستقي جزئياته منه، ولكنه يسير حسب قوانين خاصة استقاها من العلوم الطبيعية وعلم الوراثة وسائر العلوم الإنسانية التجريبية، هذا العالم يعتمد على الزمان والمكان ولكن اعتماده على الزمان أكبر، والرواية لا تدعي رؤية خاصة فردية للعالم وإنما تدعي رؤية موضوعية محايدة، ولا تختلف الرواية النفسية في هذه الغاية، ولكنها تختلف في طريقة الوصول إليها، ففي الرواية الوصفية يبدو العالم من خلال وجوده الخارجي والداخلي أما في الرواية النفسية فلا وجود للعالم إلا من خلال وجوده داخل الشخصيات، أما الرواية التشكيلية الرمزية التي نحن بصدد الحديث عنها فالكاتب فيها يقدم على العمل الفني ولديه رؤية خاصة للواقع يريد فقط التعبير عنها عن طريق الإيحاء الخفي والرمز الغامض، أو عن طريق رسم صورة معبرة عن الواقع الذي يعيشه ولا يستطيع نقده صراحة كما هو الحال في روايتي "أحزان نوح وحمام الملاطيلي".

"حمام الملاطيلي" هو المنظر الأول من مناظر الصورة، وهو حمام من الحمامات المملوكية القديمة التي تنتشر في القاهرة "البخار يغلف كل ما في المكان، الحوائط العالية، الصالة الواسعة، الأعمدة القديمة، القبة المنخفضة والنوافذ الصغيرة المكسوة بزجاج ملون على شكل النجوم.

وسط الصالة الواسعة مبنى مرتفع يرقد في وسطه فسقية مجملة بمقرنصات

(١) حمام الملاطيلي ص ١٠٩

قديمة على حافتها أسود مملوكية، في الركن البعيد حوض مزخرف بحيوانات وطيور مركب فوقه صنبور حديث ينزل منه الماء الساخن داخل الصالة الممتلئة بالبخار والناس والضوء الخافت كثير من المقصورات والممرات الجانبية ودرجات تؤدي إلى حجرات يرقد في عمقها مغاطس المياه الساخنة (١)" وفي الشارع المواجه للحمام تبدو مناظرأخرى من الصورة "صهيل الخيل المبرقشة التي تحمل زكائب القمح، بائع مخبوزات وطقطقة صاجات بائع عرقسوس، الآثار متهدمة من الخارج من أثر الرطوبة، جمع كبير من الناس يتكلم، بعضهم يصلي على النبي، مئذنة جامع الصالح أيوب، رجل مسن يجلس على دكة بجانب حمام له وجه قديم، حمام شعبي للسيدات فقط. . . شارع ضيق يحمل رائحة آثار العطور والأبخرة المختلفة، محلات مكدسة بأنواع العطارة، تحمل أغلبها أسماء لها يفط صغيرة من الورق بأثمان محددة، شمر مغربي، كركديه، سوداني، بذر كرفس. جامع ضخم متسع، رجال يبيعون على واجهته خراطيم للحقن، لعب أطفال، زمامير وأبواق، باعة ملاءات وشباشب وملابس داخلية، وحلقان وخواتم مربعة، ورائحة أحذية جديدة، رجل يشد ابنه من الزحام، له فم مفتوح وأسنان تكاد تنطق على بائع الفطير والبسبوسة، ورجل أجنبي وامرأة معهما مترجم مهرول يلاحق خطواتهما. . المترجم يقول بإنجليزية باردة: سنذهب الآن إلى جامع سيدي قلاوون مئذنة مرتفعة تريا القاهرة القديمة من أعلى نقطة في المكان. محل يبيع حلل وأواني وقدور للفول، بائعة لبان أساور من الذهب الخالص، ثعبان، حدوة حصان وكف، شابة تناقش رجلاً مسناً عند بائع يبيع أطقم الشاي المفضضة، محل قديم لكي الطرابيش، جامع قديم يحول

(١) حمام الملاطيلي ص ٥

إلى مخبأ بواسطة عمال مكدودين، مكتبات متتالية تبيع الكتب القديمة، منهج الأذكار في دستور الأعيان، الإقناع في حفظ ألفاظ أبو شجاع. . . . عند ميدان الحسين. متسع من الشمس عند محطة الأتوبيس زحام من البشر وبائعي الكشري والطعمجية[1] " الجامع الأزهر ساكن الجنينة، بائعو الكتب، امرأة مسنة وشاب يشربون الشاي " شوارع خان الخليلي المغطاة السقف، الشوارع ضيقة، عيون الحراس متيقظة مترقبة. رائحة عجيبة، مزيج من العطارة ورائحة خبز العيش[2] ".

إلى جانب صورة هذا الحي القديم هناك صورة الحي الراقي "الشوارع المبتهجة بالألوان، والمحلات مفتوحة الأفواه والرجال العديدون غريبو الأشكال. والنساء خلعن كل مظاهر الحشمة، يسرن ضاحكات أو بائسات أو ذوات عيون رمادية لا تكشف الحزن أو الفرح. . . قهاوي، محلات طعام"[3].

بهذا الأسلوب الذي يعتمد على ذكر الأشياء وتعداد المحتويات يرسم الكاتب لوحة للقاهرة. هذه اللوحة ليست ساكنة، فهي لا تكتفي بالألوان، بل تحتوي – أيضاً – على عدد كبير من الشخصيات: زبائن الحمام وعم حسنين صبي الحمام الذي عبر الستين وفتيان الحمام "كمال" "وسمير" و"فتحي" وبعض الأجانب ورجال البوليس و"أحمد"، وصاحب الحمام والفنان التشكيلي رءوف ورفاقه، وغيرهم من الشخصيات الكثيرة التي تسير في شوارع القاهرة والتي تأتي إلى الحمام والتي تعمل في المحلات المتناثرة في المدينة، والبائعون وغيرهم.

هذه المكونات المكانية: الأمكنة والأشياء، والشخصيات لا يرصدها الكاتب

---

(١) حمام الملاطيلي ص ٢٦، ص ٢٧

(٢) السابق ص ٤٤ ص ٣٧

(٣) السابق ص ٤٧

هكذا بصورة جامدة بل يجعلها حية متحركة تجري الدماء في عروقها، والوسيلة التي يتخذها الكاتب في بعث الحياة في هذه المكونات هي إضفاء ألوان عاطفية عليها، والكشف عن أبعادها النفسية وعن ماضيها، وعن طريق تحميلها أبعاداً رمزية وإيحائية وذلك مثل ربط كثير من هذه الأشياء بأوضاع مايزال القارئ يعيشها ويحس بها، ومجرد الإشارة إليها يذكره بها ويستدعي صورتها استدعاء قوياً، وذلك مثل صورة الجنود والمماليك وهم يعتدون على المنازل ودلالتها النفسية المعاصرة على أفعال الجنود وقت كتابة الرواية، ومثل صور الفساد التي يوحي بها مجتمع الحمام.

ولعل أكثر ما يلفت النظر في هذا الجانب هو البعد النفسي والتاريخي الذي يضفيه الكاتب على الأمكنة، فهويرسم صورة القاهرة بكل ما فيها من أماكن أثرية كما يرسم الشخصية الإنسانية الحية، الشخصية التي تسترجع ذكرياتها القديمة والتي تعود بوعيها إلى العصر المملوكي والتركي والحديث، فيما يشبه حديث النفس أو تيار الوعي، فالقارئ عندما يبدأ الرواية لا يتبين بصورة قاطعة هل الأحداث التي تجري في الرواية تحدث الآن أو في العصر المملوكي، إلا بعد فترة من القراءة، وقد أصبح استخدام التاريخ – وبخاصة العصر المملوكي – مادة خصبة لأمثال هذا النوع من الروايات، كما هو الحال في رواية السائرون نياما لسعد مكاوي ورواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، يقول الراوي في حمام الملاطيلي: "الليلة ليست عيد، ولكنها ليلة تمتاز بليل بارد حيث يرقد قلاوون في مرقده مع ابنه الناصر، والمساجد القديمة ذات الجدر الباردة بالرغم من عظمتها ودفء المؤمن بها والمآذن التي تشق عنان السماء الملبدة بالغيوم تدعو الله أن يهدي كل الأنام"[1] "ثم

(١) حمام الملاطيلي ص ٦

يقول" رجل غريب الشكل شعره الطويل ينزل في غير ترتيب على قفاه، وجهه مغضن بتجاعيد كثيرة وعمر طويل شفتاه حمراوان كالدم، عيناه منتفختان كامرأة حامل، جسده ناعم كامرأة شابة. . . . قال الرجل الغريب بعد أن هدأ وعاد إلى حالته الطبيعية: سأحكي لكم الليلة عن مملوك رشيق، مات وهو لا يزيد عمره عن الثلاثين، مات حبيبي وهو شاب جميل رائع، بعد موته علقوه على باب زويله ثلاثة أيام، أمه يا عذاب الأمهات على وجه الأرض لم تشاهده بعد اختطافه وهو طفل صغير إلا في وقفته معلق الجسد عند باب زويله، المملوك هو السلطان طومانباي[1]" وتقول نعيمة لأحمد عندما وصلا إلى مسجد السيدة نفسية: "السيدة نفيسة صلت على جثمان الإمام الشافعي وراء ساتر وماتت بعده بشهور[2]" .

الرجل الغريب يقول: "سأحكي لكم عن الظاهر برقوق بن انسي. لما تسلطن الملك برقوق عاشت القاهرة سبعة أيام وهي مزينة، الناس لاهون ولكن في الفرح مشتركون سموه الظاهر، لأنه صلى الظهر ثم بايعوه بعد ذلك بالسلطنة، أحضروا له خلعة السلطنة، جبة سوداء، شاش أسود ملفوف، عمامة وسيف بدوي ركب من الحرقة عند باب السلسلة حتى باب القصر الكبير في القلعة، الأمراء مشاة بين يديه وسائر الجند بين شيخ وصبي، حملت القبة والطير على رأسه. لعبوا أمامه بالأساور الذهب وانطلقت له النساء بالزغاريد ولكن مع ذلك لم يدم هل قرأت عن ثورتي القاهرة أيام الحملة الفرنسية، هنا شعب قديم حقيقي، على وجهة مئات من سنين صلدة"[3]

---

(١) السابق ص ٨

(٢) السابق ص٦١

(٣) السابق ص ٨

على هذه الشاكلة يستعيد الكاتب على لسان الرجل الغريب أو على لسان أحمد أوالرجل الأجنبي أو غيرهم تاريخ القاهرة أيام مجدها أو أيام فسادها، القاهرة القديمة أيام المماليك والقاهرة الحديثة أيام الحملة الفرنسية وأيام محمد علي وأيام المماليك الجدد، وهذه الذكريات التي تجترها القاهرة في صورة حكايات على لسان الرجل العجوز تضفي على الأشياء أجواءً وروائح وجدانية وتربط بين الشخصيات من أمثال أحمد ورءوف، وبين الأشياء والأماكن بروابط عاطفية فأحمد عاشق القاهرة القديمة بمساجدها وحوانيتها وسقوفها وشوارعها وكذلك رءوف عاشق هذه الأماكن ومولع برسمها مثل كاتب الرواية.

أما الشخصيات فهي ذات أبعاد متعددة: أبعاد نفسية وخارجية وتاريخية وعاطفية ورمزية. . وهي كثيرة العدد، ولكن أكثرها وأهمها هي الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة المطحونة من المجتمع المصري: الطبقة الفقيرة المحرومة: طبقة ما دون الموظفين والعمال من ساكني الأرصفة وما دونها.

١ - "عم حسنين" صبي الحمام العجوز وهو ذو خبرة واسعة في كسب الزبائن والنقود، وفي توفير الراحة والمتعة للزبائن ولصاحب الحمام (على الطيب) عمله الليلي هو "أخذ الأشياء والملابس من الزبائن وتكويرها ووضعها بجوار النعال ويخبط عم حسنين بيده بعض الأولاد النائمين على ظهورهم ليوسعوا للقادمين مكاناً ضيقاً، ثم يذهب إلى صاحب الحمام بكوب من الشاي الغامق والجوزة بعد ما أخذ عدة أنفاس منها"[1].

٢ - صبيان الحمام من الشباب "كمال": فتى ترك العشرين، أبيض البشرة،

---

(١) السابق ص ٧

فارع الطول وسيم بعينه ذكاء لماح، يرتدي قميصاً أخضر وبنطلوناً فاتحاً وحذاء ملوناً" [1]

و"سمير: فتى في العشرين، أبيض البشرة، معتدل الجسم والطول. في عينيه طفولة محببة، يرتدي قميصاً أحمر وبنطلوناً أسود وحذاء أسود مدبباً.

"وفتحي: فتى أقل من العشرين أسمر اللون نحيف الجسم يبدو أصغر بكثير من سنة، يرتدي بلوفراً أصفر وياقة ترتفع على الرقبة وبنطلوناً مقلماً وحذاء مربع الوجه". [2]

وصبية بلا عمل، إلا ما يكون لهم من أعمال في تجميع مواقد الجاز ولف المواسير أو بيع الكتب حول الأزهر أو السرقة، أو الذهاب ليلاً إلى الحمام لممارسة الشذوذ أو الذهاب إلى الشقق التي يقطنها الشبان من الأقطار العربية: قال كمال: "هل تذكر يوم أن صحبتك إلى أصدقاء يسكنون في حي فاخر؟ ونظر كمال إلى الولدين وقال في غضب بارد: أحسن الناس إلينا. كانوا شباباً من قطر عربي وسهرنا حتى أوشك الفجر أن يظهر، وفي النهاية ونحن نأخذ أجرتنا أمسك أحدهم بجيب بنطلون هذا الأحمق ولطمه على وجهه وأمسك الآخران بي وأنا لا أعرف السبب، أعطونا أكثر مما يجب من المال والغذاء والكلمات الطيبة ووعدناهم بأننا سنزورهم بعد يومين ثلاثة صبية وليس اثنين فماذا نريد أكثر من ذلك؟ وأخرج الرجل صاحب اللطمة من جيب هذا المعتوه طقطوقة فضية جميلة الصنع ولكن لو باعها لن يأخذ فيها أكثر من عشرة قروش [3]" هؤلاء الصبية أصبح لا مورد لهم إلا زبائن

(١) السابق ص ٩

(٢) السابق ص ٩

(٣) السابق ص ١٠ ص ١١

الحمام، وأصبح الحمام لا يدر ربحاً كثيراً من غيرهم، فهم الذين يجذبون الزبائن بأجسادهم الشابة. وهم مع ذلك لا يحصلون على لقمة العيش إلا بصعوبة، والذي دفعهم إلى ذلك هو الفقر والخلل الاجتماعي: "قبل الحمام بأمتار عديدة وعند جامع برقوق وقف الثلاثة مترددين، يقف رجل أمام واجهة الجامع يبيع فولية وبسيمة على صينية صغيرة ركبت على منضدة خشبية مرتفعة، وقال سمير ذليلاً: أريد من هذا سأعطي لكما ما تريدان عندما ندخل الحمام[1]" وقال سمير – أيضاً "لن أستطيع الذهاب إلى منزلنا أو حجرتنا مرة أخرى ضربني زوج أمي آخر مرة وحلف باليمين أنه سيقتلني أو سيقتل أمي إذا رآني عندهم مرة أخرى، لن أستطيع الذهاب أبداً بعد ما سرقت ساعته القديمة"[2].

٣ – "علي الطيب" صاحب الحمام يقول: "زوجتي تخونني أنا الذي ألبي كل طلباتها. منذ تزوجتها وأنا أشعر بوحشة شديدة لها، امرأة مثيرة لا تشبع ابداً أغرمت بالحشيش من أجلها وأكسب المال من أجلها وشراء الأدهنة حتى أصبت بالكليتين. ليس لي أولاد منها. أولادي من زوجتي السابقة التي طلقتها لكي أتزوج هذه الملعونة. أحبها بشدة وأخاف عليها بشدة ولكنها باردة كالثلج. دائماً في الشرفة المرتفعة عدة أمتار بقميص نوم اشترته من سوق "غزة" تصادق بعض الشبان الذين يأتون لها بكل جديد[3] "أمس جاءها شابان من سوق غزة يعرضان عليها بعض الملابس الداخلية وأقلام الروج وأدوات الزينة وغابا معها طويلاً[4]".

---

(١) السابق ص١١ ص ١٢

(٢) السابق ص ١٠

(٣) السابق ص ١٤

(٤) السابق ص ١٧

٤ – "نعيمة" فتاة من الريف، هربت إلى القاهرة بعد أن فقدت عرضها هناك وأسرتها ما تزال تبحث عنها لتقتلها، وهي الآن (ولا ندري هل الآن هو العصر المملوكي أم العصر الحاضر) هي الآن تعمل في القاهرة في أحد بيوت الفسق ثم طردت منه، تقول: "إني بائسة لا أحد يعولني الآن، فقدت كل شيء حتى العمل الذي كنت أقوم به في منزل مع ثلاث فتيات أخريات على شاكلتي . . . الرجل الوحيد الذي كان يقوم على خدمة البيت ويلبي طلبات الزبائن أراد يوماً أن يختلي بي وليس هذا عجيباً في هذا البيت ولكني كنت في هذا اليوم عصبية متمردة ذات مزاج غبي فصددته بعنف غير مكترثة بتأثيره على صاحب المنزل وكانت النتيجة أني وجدت نفسي في الشارع ضائعة تماماً لا مكان لي".[1]

٥ – "أحمد" شاب متدين من الإسماعيلية قدم إلى القاهرة يحمل خطاباً من أحد الكبراء إلى أحد الكبراء، لكي يعمل في وظيفة ما، ولم يكن هذا الكبير موجوداً كان مسافراً، وكان أحمد قد ترك التعلم بعد البكالوريا بسبب ظروف الأسرة، "الدكان مات، الحياة ماتت، الناس تركت البلدة تماماً كنا آخر أسرة هاجرت"[2] هاجرت الأسرة " أعطونا حجرة ودورة مياة مشتركة مع عائلات كانت أمي لا ترضى أن تصادق أحداً منهم وهي في مكانها الأصلي أعطونا إعانة ولكن النوم، كيف ينام رجل وامرأة وشاب وخمسة أولاد صبيان وبنات؟

كيف ينام الجميع في حجرة واحدة؟ كيف يأكلون؟ كيف يختبئون من عيون جيران زائغة؟ كيف يسايرون عائلات أخرى تعيش بجوارنا تستعمل نفس الدورة

---

(١) السابق ص ٢٩

(٢) السابق ص ٣٩

وتشاهد مشاجرات تحدث على باب الدورة كل صباح ورائحة كريهة لا تطاق"[1]
اضطر أحمد إلى العمل مع صاحب الحمام وتعرف على نعيمة بل تعرف على زوجة صاحب الحمام "علي الطيب" وانقطعت صلته بأهله. ولفه مجتمع الحمام الشاذ كما لف غيره من الناس.

٦ - "رءوف" "فنان تشكيلي لا يزور الحمام إلا بعد دقات الساعة مؤذنة بحلول منتصف الليل لا يغيب كثيراً في الداخل في دخان المغاطس، يدخل في خجل، يسلم على المعلم يخلع ملابسه في حجرة خاصة، يطلب ينسونا ساخناً وسيجارة مخدر [2]" يهوى رسم الرجال وهم نائمون على المصاطب عرايا لا يسترهم ساتر، غاطسون داخل المغاطس يغطيهم البخار"[3] يقول عن نفسه "ما فائدة حياتي. ستتان وأصبح في الأربعين، أصدقاء بالجملة على نفس الشاكلة، أولاد، فتيات، رجال، شراب كثير عربة بثمنها اشتريت أصدقاء وعدة ليال مرحة، أمي مازالت تراسلني، تريد أن أغادر القاهرة سريعاً، لماذا لا تفهمين أيتها السيدة الرائعة الجميلة الفاسدة والتي أنجبت طفلاً فاسداً لونه أبيض"[4].

إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية والتي لم تخل واحدة فيها من فساد بل شذوذ هناك مجموعات من الشخصيات الفاسدة الشاذة التي تملأ جوانب الصورة، رواد الحمام من الكبراء والقضاة ورجال البوليس، وفي الحمام "درجات تؤدي إلى حجرات يرقد في عمقها مغاطس المياه الساخنة والصراخ والكلمات البذيئة

---

(١) السابق ص ٤٠

(٢) السابق ص ٦٨

(٣) السابق ص ٦٨

(٤) السابق ص ١٠٨ ص ١٠٩

والأغاني الممنوعة والشراب المُسكر وكثير من التلميحات واللمسات الجنسية"[1]

امرأة تسكن بيتاً له مشربيات زوجها يعمل في المرور على القهاوي يبيع السميط والجبن، شاخت حياته ومازال يتاجر في الكعك والطماطم والأشياء المستديرة[2].

رجل وامرأة كانا ينامان وراء جامع قديم له مئذنة مدببة كقلم رصاص تحت ظل عربة خضار مقلوبة، وهكذا تمتلئ الصورة بأمثال هذه الشرائح المفككة الفاسدة لشخصيات فاسدة ومجتمع فاسد، فالقاهرة تبدو من خلال لوحة للحمام رمز المستنقع الزاخر بالإثم والشذوذ.

وتتحرك الشخصيات في الصورة أحمد يصادق نعيمة ويحبها، ويتعرف على أهل الحمام جميعاً ثم يتعرف على زوجة صاحب الحمام، ونعيمة تصاب بمرض يمنعها من مزاولة العمل غير الشريف ثم تعود إليه مرة أخرى، والمعلم يصاب بالمرض ثم يشفى منه، والحمام يقفل لأن القائمين عليه لم يحسنوا معاملة "البيه الصول" ثم يعود فيفتح، والصبيان يغيبون عن الحمام ثم يعودون، وفي النهاية يقوم الصبي "كمال" بجريمة قتل من أجل المال. وتقتل نعيمة: يقتلها عمها وابنه من أجل الشرف.

هذه الحركة التي تتحركها الشخصيات لا تشكل حكاية ولا حبكة وإنما تعمل على امتداد الأشكال التي تقوم الشخصيات برسمها في مقابلة الأشكال المربعة التي تمثلها الأماكن والشخصيات الثانوية، وهكذا تتشكل الرواية من صورة ذات مربعات ومستطيلات ذات خطوط طويلة وأخرى عرضية مفككة وتأتي بعد ذلك الألوان التي يضفيها الماضي على الصورة كلها.

---

(١) السابق ص ٥

(٢) السابق ص ١٢

ومن خلال التقاء هذه الخطوط والأشكال تشع الرموز وتنبعث الأحاسيس ثم يقوم الضوء الذي يلقيه التاريخ ورائحة الماضي بدور كبير في التشكيل الرمزي وفي التعبير عن الرؤية، فهناك أشكال شبه متوازية مثل شخصية أحمد وشخصية نعمية، كلاهما دخل القاهرة مرغماً، وكلاهما لاذ بها حفاظاً على نفسه من الموت بالقتل أو الموت جوعاً، كلاهما كان ضحية العدوان الإسرائيلي، أحمد شرد العدوان أسرته وأفسد أخلاقها ووقف في سبيل طموحه وأحلامه وأدخله في النهاية "حمام الملاطيلي" ونعيمة تقول لأحمد:- ابتسامتك تذكرني بابتسامة أخي الصغير، لقد ذهب ليحارب اليهود أيام النكسة. ولم أره بعد ذلك، سألت عنه في كل حي، أرسلت خطاباً بخط صديقه إلى البلد، ولكنهم لا يعرفون عنه شيئاً بعضهم يقول إنه مات: لفظتها الحياة كما لفظت أحمد من قبل، كلاهما فقد شرفه، أحبت أحمد وأحبها ثم انتهت حياتها بالقتل الحقيقي كما انتهت حياة أحمد بالقتل الحكمي.

أحمد ونعيمة يسيران في شوارع القاهرة ويدخلان مساجدها، ويمثلان خطين يقطعان الصورة من أولها إلى آخرها وإذا بالقاهرة تسترجع ما في ذاكرتها من أشكال ويظهر في الصورة خطان آخران يلتقيان مع الخطين السابقين فيشكلان مفارقة قوية التأثير: يقول عن أحمد ونعيمة: في الليل ذهبا معاً عبر طريق طويل يمر على قلعة محمد علي وسور مصر القديم وبواكي العيون إلى منازل مبنية للأموات على ضوء باهر يطل من مسجد السيدة نفيسة: قالت له: السيدة نفيسة صلت على جثمان الإمام الشافعي وراء ساتر وماتت بعده بشهور[1]".

والصبيان الثلاثة يمثلون خطاً طولياً آخر في الصورة، ويجعل الكاتب بجانبه

(1) السابق ص ٦٠ ص ٦١

خطاً تاريخياً آخر يشكل مع الخط السابق معنى، ففي الوقت الذي يحكي فيه الرجل الغريب مشكلته مع الصبيان المنحرفين يقول: سأحكي لكم الليلة عن مملوك رشيق، مات وهو لا يزيد عمره عن الثلاثين مات حبيبي وهو شاب جميل رائع، بعد موته علقوه على باب زويلة ثلاثة ايام. . . . . المملوك هو السلطان طومانباي[1]" وهكذا تلتقي إشارات الفساد قديماً وحديثاً.

وفي الوقت الذي يرسم فيه الكاتب صورة المأساة التي يعيشها أحمد ونعيمة في القاهرة يقول:- الشارع مظلم مخيف، كأن الأشباح على وشك أن ترقص له، شبح مسرع يرتدي قلنسوة وجبة سوداء يدخل أحد البيوت، كثير من الناس يجرون خائفين من المصائب، الدكاكين تغلق أبوابها والنساء يختفين وراء السواتر، حوافر الخيل وصوت صهيل وأنصله خناجر تبرق بالليل، راس مملوك على طبق من النحاس تخرج من البيت وراءها كثير من المشاعليه والعامة والفقراء ينادون هذا جزاء من يسفك الدماء ويقتل الناس من غير حق، رجل عجوز لم يتحرك من مكانه شهد الواقعة بالتمام يقول عاش الظالم ومات المظلوم[2]" هذا المشهد القديم لصورة الظلم يلقي ضوءاً كاشفاً ومفسراً للمشهد الحديث.

وفي مقابل الصورة التي يرسمها الكاتب لصاحب الحمام "على الطيب" بكل سطوته ومفاسده وزوجته المعربدة يقول على لسان الرجل الغريب:- سأحكي لكم عن الظاهر برقوق بن أنسي لما تسلطن الملك برقوق عاشت القاهرة سبعة أيام وهي مزينة. الناس لاهون ولكن في الفرح مشتركون". ثم يقول:- لعبوا أمامه بالأساور الذهب وانطلقت له النساء بالزغاريد. ولكن مع ذلك لم يدم الملك طويلاً بالرغم

---

(١) السابق ص ٨

(٢) السابق ص ٤٧

من سطوته وبأسه.

صفق المعلم الطيب بيده قال:- ابعدوا هذا الرجل عن سمعي ليذهب إلى المغطس يكمل حكاياته أو يخرج من الحمام وأرد له قروشه الحقيرة[1]".

ثم يأتي الكاتب بخيط من الضوء يجعله بجوار قول المعلم، هذا الخيط يكشف قليلاً عن الدلالة، يقول على لسان أحمد:- أريد أن أضع يدي على شيء صغير، في الزمن المتأخر أيام المماليك أيام محمد علي، كيف يبقى تاريخ الجبرتي وهو ينقد ويسب محمد علي علانية على صفحات كتابه، كان هناك حرية وكلمة واحترام الفرد ولو بنسبة ضئيلة". [2]

ثم يكمل الصورة بالشكل المقابل للشكل الذي جعله للمعلم وبرقوق والشكل المقابل هو الشعب، يقول "عندما جاء" منطاش" لإنزال "البرقوق" عن حكمه الأول ساعده العامة والغوغاء على خلع السلطان باستخدام الحجارة والمقاليع.

وعندما عاد السلطان "البرقوق" ليحكم مرة ثانية بعد ثمانية أشهر بعدما تم له الظفر "بمنطاش" وبقر بطنه، خرجت نفس العامة برأس منطاش يطوفون الشوارع والأسواق حتى وصلوا إلى القلعة، فأمر السلطان بأن تعلق على باب زويلة ثلاثة أيام زينت فيها القاهرة والبيوت والأسواق، قال أحمد معقباً:-

- كأن العامة لا يملكون ولا يحكمون، قطيع يتحرك حسب أهواء القوي"[3]

على هذه الشاكلة يرسم الكاتب هذه الصورة المشعة بالإيحاءات والرموز

---

(١) السابق ص ٨٥ ص ٨٦

(٢) السابق ص ٧٢ ص ٧٣

(٣) السابق ص ٨٨

والتعبيرات عن رؤيته، يرسم صورة القاهرة وما يحدث فيها من فساد الحكم وعراقة هذا الفساد وما يسير الشخصيات ويدفعهم إلى الهاوية، يقول عن واحدة من هذه الشخصيات "أحمد" يجلس مستمعاً، في عقله مس من الخراب والضيق، الحياة تثقل عليه، لا توضح ماذا تفعل بالناس، لا توضح مسلكها، إنها كاذبة رخيصة، الحياة مخلة، هناك خلل ما، في حياتنا وفي حياة هؤلاء الأولاد الصغار"[1].

الفقر والقذارة في كل مكان، ولا أهل ولا مأوى إلا الجهام. حكام يجيئون وآخرون يذهبون والشعب يهلل للقادم وللذاهب على السواء، والفساد في كل مكان ورؤوس القتلى تقدم على أطباق من الذهب.

هذه الصورة التي يرسمها الكاتب للواقع لا تقوم على التعبير عنه عن طريق العلاقات المجازية أو الرمزية التجريدية الخالصة، وإنما تستخدم الوسائل الرمزية التي تستخدمها الصورة التشكيلية ذات الأبعاد والألوان، ولذلك فإن هناك بعض الملامح المشتركة بين الصورة والواقع، فالصورة يستطيع الفنان بها أن ينقل ملامح الواقع وليس الواقع نفسه فالأماكن والشخصيات والموضوعات، كلها تعطي صورة للواقع وتبرز ملامحه وهي ليست بعيدة عنه فالواقع الذي تعيشه القاهرة حسب رؤية الكاتب واقع محطم، القاهرة مهشمة فاسدة وصورتها في الرواية كذلك مفككة الجوانب بعض أجزائها من الماضي والأخرى من الحاضر وكل شخصية فيها لا تكمل الأخرى.

والأسلوب الذي يغلب على الرواية هو الوصف، وصف الأماكن والأشياء والأشخاص والأحداث ووصف الحوار وما يدور داخل نفوس الشخصيات،

---

(١) السابق ص ٨٠ ص ٨١

ويمتزج الوصف أحياناً بالحكي، وبحديث النفس.

والأسلوب الوصفي في حمام الملاطيلي يقوم على نظام جديد ويختلف عما هو عليه في الروايات الوصفية أو النفسية أو رواية الأشياء، فالجمل الوصفية لا يحكمها النظام النحوي والأسلوبي التقليدي من حيث استخدام حروف العطف وتقنيات الفصل والوصل بل هي عبارات مقطعة كل عبارة فيها تنقل جزءاً من الشئ الموصوف من زاوية خاصة أو تذكر شيئاً واحداً، وكأنها لقطات سينمائية متتابعة، ولكنها لا تتفق مع الجمل المستخدمة في نقل المشاهد المتتابعة في رواية الأشياء رغم التشابه الظاهري فيما بينهما، ذلك لأن الصورة هنا ذات بعد نفسي ووجداني ورمزي تشكيلي ينعكس على شخصيات محددة تلتقط هذه الأشياء حسب الخطة الرمزية بخلاف رواية الأشياء، فالمراد من الأشياء هنا هو دلالاتها التشكيلية،،

ومن نماذج الوصف الخارجي قوله في أول الرواية: "البخار يغلف كل ما في المكان – الحوائط العالية. الصالة الواسعة. الأعمدة القديمة. . . الخ"[1] وقوله جامع ضخم متسع – رجال يبيعون على واجهته خراطيم للحقن، لعب أطفال، زمامير، وأبواق باعة ملاءات وشباشب. . . . ألخ"[2] ومثل قوله أيضاً يصف الحياة في جامع الست نفيسة من وجهة نظر أحد: "مقرئ طفل كفيف يقلد الشيخ مصطفى إسماعيل. بالرغم من الأوراق الخضراء القاضحة. وأصوات ملاعق الشاي والقماش الموشي بالفضة الغارق في العطر. أتذكرك يا أمي أذكرك دائماً، أذكر أحلامك الوردية. أحلامك المنقوشة على جسدي، على كل قطعة من قلبي، سأحقق

(١) السابق ص ٥

(٢) السابق ص ٢٦

أحلامك"[1] وهكذا تأخذ الأشياء الخارجية أبعاداً وانعكاسات نفسية حيث تختلط بالذكريات عند أحمد.

ومن نماذج الوصف المختلط بالحكي والمتضمن حواراً وحديثاً نفسياً قوله: ضيع الزمن الألوان أو الآثار. إنه جامع جديد ليس قديماً كجامع قلاوون وبرقوق يا أهل هذا الزمن لماذا تتركون آثاركم تذل في عصركم يا عصر الآلام والعبيد.

خادم الجامع يقول: إن هذا الجامع مازال يضم بقايا رجال الأتراك. هل تريد أن تراهم؟ جميعهم يلبسون البياض ينامون أغلب الوقت بعضهم مشلول يتبول على نفسه. خاف. ونزل الدرجات المهملة. قدماه تغوصان في أوساخ ورأس عجل ومنفاخ وأياد تقوم بسلخها وأنواع شتى للخضار وأمخاخ شتى، ورجل يضرب صبياً ثم يرقصه بقدميه، وعجوز يدفن رأسه بين راحتيه، وأقدام خارجة وداخلة إلى الازهر ذي الواجهة الرمادية والمستطيل المحدد بالألوان الخضراء"[2]

ومن نماذج الوصف المتضمن أحاديث نفسية وتياراً للشعور يشبه تيار الشعور في الرواية النفسية قوله عن رءوف: "الثانية تدق. هل يأخذ "تاكسي" ويذهب لينام في منزل يعيش فيه بمفرده، لا أم، لا أب لا إنسان معه، هو والحجرات هو واللوحات هو والمفروشات تطل من كل ركن، هل يذهب ليلقي بالسلام على وجه أمه الذي يزين ويحيط الصالة بحنان صامت، ويبقى الليل ساهراً ينظر لأمه التي دللته حتى أضاعته تماماً لقد دللتني وهي لا تعلم. دللتني بغريزة ممتلئة حباً وحناناً، حباً قد يخطئ وقد يصيب، حباً لن ينقص ولن يزيد في الأمر شيئاً، حباً لا يقف أمام

---

(١) السابق ص ٦٤

(٢) السابق ص ٥٨

الطبيعة"[1].

على أن الأسلوب في "حمام الملاطيلي" سواء أكان وصفاً أم حكياً أم حواراً أم تياراً للشعور محكوم برباط واحد يجعله من زاوية واحدة هي زاوية المؤلف وبأسلوب واحد فصيح، فالرواية كلها متخيلة ورغم أن كل الروايات متخيلة إلا أن العبارة هنا تعني أنها ليست تقليداً للواقع ولا محاولة لتقليده وإنما هي تعبير عنه، مثلما تعبر الصورة الشعرية أو مثلما تعبر اللوحة عن الواقع.

فالأسلوب هنا هو أسلوب المؤلف التصويري الذي يعبر عن الحالة الخارجية أو الداخلية أو يعبر عن الحوار أو عن ا لأشياء ويتخذ من كل ذلك خيوطاً وألواناً تساعد على رسم الصورة. ولعل هذا الأسلوب التصويري يبدو واضحاً في هذه الفقرة التي يختم الكاتب بها الرواية: "تحامل على نفسه، ابتعد عن المكان" الألوان تتساقط على الأرض، الشمس تكفن السماء، العمال يسقطون واحداً بعد واحد، الآثار تقع على الأرض يدهسها الأولاد الصغار.

تختفي المآذن والطيور المرسومة على النوافذ، ترتفع القضبان، تقفل الأبواب، تختل الموازين تغطي الصواني الصدئة المكان، يرتفع الدهان من الحواصل، تمتلئ أذنه بدقات رهيبة مائة مدفع مائة صرخة ومائة كلمة، مدعي كاذب لئيم"[2].

وبعد. فهذا الشكل الذي قامت عليه روايتا أحزان نوح وحمام الملاطيلي، يعتمد على التعبير عن طريق التشكيل الرمزي، فالكاتب فيهما يرسم صورة ذات شرائح وخطوط، وهذه الشرائح والخطوط لا تشير إشارات مباشرة أو منفردة إلى شيء خاص وإنما يتم التعبير عن المقصود بواسطة النظر إلى جميع هذه الصورة،

---

(١) السابق ص ٦٩

(٢) السابق ص ١٥٦ ص ١٥٧

وعلى أن هذه الصورة كلها – أيضاً – لا تؤدي إلى التعبير المباشر عن شيء محدد وإنما هي ذات إيحاءات متعددة الإشعاع، يفهم منها كل قارئ، فهما خاصاً، ولا يكاد يجمع بين هذه الإيحاءات إلا الشعور بالتفكك الذي أصاب جزئيات الصورة في الروايتين فكل منهما مجموعة من الخطوط والمربعات والمستطيلات مما يعطي إحساساً قوياً بتفكك بناء هذه الجزئيات، ولكنه تفكك مقصود، أراد الكاتب أن يعبر من خلاله عن حالة التمزق الذي يعانيها المجتمع المصري المصور، فكأن هذا التفكك جزء من رؤية الكاتب يكمل الصورة ثلاثية الأبعاد التي رسمها للقرية المصرية أو لمدينة القاهرة.

ثانياً: رواية الأشياء (الرواية الجديدة)

"تلك الرائحة" صنع الله إبراهيم

ظهر هذا اللون الروائي في أوربا في أوائل الخمسينات، على يد "ألان روب جرييه" وناتالي ساروت" وأطلق عليه – حينئذ – اسم "الرواية الجديدة" وعندما تحدث النقاد العرب عنه أطلقوا عليه الاسم نفسه حيناً والصقوا به حيناً آخر اسماً رماه به أعداء هذا الفن الجديد – في أوربا – هو "اللارواية".

وكان يمكن إطلاق أحد هذين الاسمين على هذه التقنيات لو أن هذه الرواية ظلت جديدة، أو أن البحث يقوم على رفضها وعدم الاعتراف بها، أما وقد اتخذ البحث رؤية محايدة في رصد تقنيات الروايات بكل أشكالها فعلية أن يطلق عليها اسماً يميزها عن غيرها.

ولعل أكبر ميزة في تقنيات هذه الرواية هي بروز عنصر (الأشياء) على ما سواها– كما سوف يتبين – وآلان روب جرييه أحد رواد هذا الفن الجديد يعترف

بذلك في قوله: "ولو أخذنا كلمة شيء بالمعنى العام (والقاموس يقول: إن الشيء هو كل ما تدركه الحواس) فإنه من الطبيعي ألا يكون في كتبي سوى أشياء، وهي أشياء موجودة في حياتي أيضاً كاثاث حجرتي والكلمة التي أسمعها والمرأة التي أحب وحركة هذه المرأة إلى غير ذلك وبشكل أكثر عمومية (والقاموس يقول أيضاً: إن الشيء هو كل ما يشغل النفس) فإن الأشياء يمكن أن تكون الذكرى، والتي بواسطتها أرجع إلى أشياء في الماضي والمشروع الذي انتقل به إلى أشياء المستقبل"[1] هذا النوع من الروايات يستهدف رصد حركة الأشياء في وجودها الموضوعي وليس بوصفها ظلالاً تنعكس على وعي إنسان محدد، وكأنها حركة مضادة للفلسفة الظاهراتية التى ترى أن الأشياء لا قيمة لوجودها بل لا وجود لها ولا معنى لها إلا عندما تنعكس على الوعي الإنساني، أي عندما يدركها الإنسان والتي جاءت تقنيات الروايات النفسية بها صاحبها من أساليب تيار الوعي والمنولوج الداخلي وأحاديث النفس مواكبة لها، على النقيض من ذلك يرى أصحاب الرواية الجديدة أن الحقيقة لا تكمن في النفس الإنسانية بل في الواقع الموضوعي، ومن ثم يحاولون رصد هذه الأشياء المادية في حالة وجودها الموضوعي وليس بوصفها أسطورة ذاتية ذات معنى، وليس معنى ذلك أن الرواية الجديدة لا تستخدم الوعي بل تستخدمه بوصفه وعاءً للأشاء، بوصفه مخزونا موضوعيا غير ملون بألوان الحالات النفسية وأنه لا دلالة له.

بهذا المفهوم الذي حدده "جرييه" لكلمة أشياء" فإن رواية تلك الرائحة تستخدم هذه التقنية الروائية، تقنية رصد الوقائع والأحداث من الأشياء الموجودة

---

(١) ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ص ١٢٢

وجودا موضوعيا، وكأنها جافة مفرَغة من المشاعر والعواطف والأحاسيس الإنسانية.

هذه الرواية من الروايات القصيرة "٧٧ صفحة" وفيها يخط الكاتب عالماً كاملاً هو الحياة المصرية المعاصرة، هذا العالم الذي يقدمه الكاتب يستعين فيه بالقارئ وبمعرفته بهذا العالم، ويكتفي الكاتب أن يذكر القارئ بالأشياء ثم يقوم القارئ بعد ذلك بإعطاء هذه الذكريات المتناثرة معنىً ما، يفهمه كما يشاء أو يشكله حسبما يريد فالرواية ليست إلا مجموعة من الجمل، وكل جملة أو أكثر تحمل صورة أو شيئاً مما يوجد مثله في الحياة المعتادة للقارئ والكاتب، ولكن هذه الأشياء موجودة في الرواية بصورة مفككة ناقصة وغير محكمة، وعلى القارئ أن يجمع بعضها إلى البعض الأخر ويضيف إليها مما يعرف هو بحيث يشكل منها حكاية أو قصة، فالقارئ في هذه الحال يشبه المحقق الذي يجد أشياء كثيرة بعد وقوع الجريمة بعضها يثبت وبعضها الآخر يبرئ، وعليه بعد ذلك أن يرتب ويتخيل كي يوجد علاقة ما بين الأشياء، ثم يشكل في ذهنه بعد ذلك صورة ما لحدوث الجريمة، قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة، هذه الأشياء الموجودة ليست ذات دلالة في ذاتها وإنما القارئ هو الذي يعطيها الدلالة إذا أراد، لذلك كانت هذه الرواية ذات تقنيات فنية تختلف عن التقنيات التي قامت عليها الروايات السابقة، القائمة على رسم عالم روائي مستقل ومحدد المعالم.

هذه الأشياء التي يرصها الكاتب في روايته تمثل صوراً محسوسة بعضها يقصه على أنه يقع وبعضه يقصه على أنه كان قد حدث أو يمكن أن يحدث، ولكنه في كل الأحوال خالٍ من الزمن المحدد، فالكاتب في "تلك الرائحة" يأتي بهذه الأشياء ويجعلها تتوالى بصورة غير محددة المعالم، تقع في وعي إنسان ما يعيش في مصر في الستينات، هذا الإنسان يقص ما يحدث بضمير المتكلم. "قال الضابط: ما عنوانك؟

قلت ليس لي عنوان. وتطلع إلي في دهشة: إلى أين ستذهب أو أين ستقيم؟. قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردي. قال: لابد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسكري وهكذا خرجنا إلى الشارع أنا والعسكري وتلفت حولي في فضول. هذه هي اللحظة التي كنت أحلم بها دائماً طوال السنوات - الماضية. وفتشت في داخلي عن شعورٍ غير عادي فرح أو بهجة أو انفعال ما. فلم أجد، الناس تسير وتتكلم وتتحرك كأنني كنت معهم دائماً ولم يحدث شيء"[1].

أو يقص ما كان قد حدث كقوله: "ووقفت أتكلم مع أختي وأنا أمشط شعري. وسمعت القرع مرة أخرى. وتبينت فيه قرعاً على الجدار. وقلت لها إننا كنا نفعل هذا دائماً عندما نريد أن نكلم بعضنا أو نحذر بعضنا. (وكان ذلك يحدث كل صباح. ونفتح عيوننا على صوت القرع الرتيب على الجدران. ونهب واقفين. ونحن نرتب كل شيء ونحاول أن نتذكر حتى لا ننسى شيئاً، ولا زال النوم في عيوننا ويسكت القرع. وننظر. ثم نسمع صوت أقدامهم على البلاط وشخشخة السلاسل والمفاتيح. ونقفز في أماكننا عندما يصطدم المفتاح بالقفل ثم يدخلون. . . وتلتصق عيوننا بعيون جامدة لا تنطق. وتصطدم آذاننا بأصوات سريعة باترة لا تمهل حولنا الجدران تلتقي في أربعة أركان. والباب مغلق والسقف قريب).

وحانت مني نظرة إلى حجرة جاري، كان بابها الزجاجي مغلقاً ولمحت ظله من وراء الباب ويده تخبط في عنف على الزجاج، ووجدت مفتاح الباب ملقى على الأرض، وتناولت المفتاح ووضعته في الباب وفتحت له"[2]

---

(١) تلك الرائحة ص١٥ ص١٦

(٢) السابق ص ٥٨ ص ٥٩

أو يقص الأشياء على أنها أشياء خيالية يريد تحقيقها في الواقع، يقول عن المرأة التي لمحها في (المترو): "والقيت نفسي فجأة في مواجهة عينيها. كانتا واسعتين صافيتين. وللحظة ضعت.

كانت عيناها نجمتين في فضاء ساكن، وكنت سابحاً، في الفضاء ضائعاً. وكان بالليل عندما التقت عيوننا وكانت عيناها تلمعان في الضوء، ورأيت صورتي في بياضها الواسع. ورأيتها في سوادهما العميق وكان ساعدها عارياً بجواري. وبشرتها سمراء مشربة بالحمرة وتبدو ساخنة. . الخ"[1].

يقول الدكتور شكري عياد مبينا الفارق بين استخدام تيار الوعي في الرواية النفسية واستخدامه في الرواية الجديدة:" وإذن فالرواية الجديدة إنما تروى من الداخل، ومن وعي ما، أي أن تيار الوعي الذي دخل في الرواية التقليدية على أنه وسيلة فنية لتقديم الحديث أو الشخصية يصبح في الرواية الجديدة هو الأصل، بل هو الرواية نفسها، ولكن إذا لم يكن هذا الوعي هو وعي "شخصية" من الشخصيات ولا وعي المؤلف نفسه، فوعي من يكون؟ لا نبعد إذا قلنا إنه وعي القارئ نفسه، لأن الرواية لا يصبح لها معنى إلا إذا قرأها قارئ، ومهمة الكاتب لا يعدو أن يضع القارئ من خلال حركة الأسلوب أمام حركة نفسية تمحي منها الصفات الفردية بقدر الإمكان"[2]

وإذا كانت الهيئة التي تتوالى عليها الأشياء تشبه صورة تواليها في تيار الوعي ولكن بصورة مفرغة من الصفات الفردية فإن التسلسل الزمني يفقد توازنه بين الأشياء كما في أسلوب تيار الوعي، ومن ثم فإن الأحداث في رواية الأشياء لا

---

(١) الرواية ص ٦٥ ص ٦٦

(٢) شكري عياد: الأدب في عالم متغير ص ١٠٣

تحكمها حكاية ذات بداية أو أزمة ونهاية، وإنما هي – كما سبق القول – مجموعة من المشاهد القصيرة التي تشبه اللقطات السينمائية والتي أطلق عليها "جرييه" اسم الأشياء، وهي مرة تنتمي إلى الحاضر ومرة إلى الماضي ومرة إلى المستقبل ولا يحكمها إلا قانون التداعي الحر.

على أن الأشياء الموصوفة هنا تختلف عن الأشياء في الرواية الوصفية. وعن الأحداث أو الحالات في رواية الأحداث، وعن الأشياء المذكورة في تيار الوعي في الرواية النفسية، بل وتختلف عن الأشياء في الرواية الرمزية، ذلك لأن الشيء هنا مذكور من زاوية واحدة فقط بخلاف الشيء في الرواية الوصفية التقليدية فإنه مذكور من كل جوانبه، يقول الآن روب جرييه: **"ومن السهل أن أثبت أن رواياتي تماماً مثل روايات كل أصدقائي – أكثر ذاتية من روايات بلزاك على سبيل المثال، إذ من الذي يصف العالم في روايات بلزاك؟ من هو ذلك القصاص الواعي دائماً الحاضر دائماً الموجود دائماً في كل الأماكن في وقت واحد. هذا الذي يرى في وقت واحد أيضاً – وجه الأشياء وظهورها والذي يتابع دائماً حركات الوجه وحركات الشعور في نفس الوقت، هذا الذي يعرف حاضر وماضي ومستقبل كل مغامرة؟ هذا لا يمكن أن يكون إلا إلهاً. الله وحده هو الذي يستطيع أن يكون موضوعياً، أما في كتبنا فإنسانٍ ما هو الذي يرى ويحس ويتخيل، إنسان محدود بعواطفه وانفعالاته"**[1]

وكذلك فإن الشيء في الرواية الوصفية يكتسب فنه وجماله من التعمق فيه ومن تخصيصه عن طريق التعمق في انعكاساته النفسية على الشخصيات، أما في

---

(١) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ص ١٢٣

رواية الأشياء فلا تلتقط خصوصيات الأشياء من خلال صورتها في داخل الشخصيات لأن هذا الداخل مجهول، يقول صنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة": "وما فائدة أن تحقق الأمر على وجه الدقة بعد أن انتهى كل شيء، ثم من ذا الذي يعرف على وجه الدقة ما يدور داخل إنسان آخر[1]؟"

ولأن الروائيين الذي يصورون خصوصيات الأشياء من خلال النفس أو في الخارج إنما ينزعون في ذلك من منطق قائم على تأليه الإنسان، ينزعون عن فلسفة ترى أن الإنسان هو المتحكم والمسيطر على الأشياء، أما أصحاب الرواية الجديدة في أوربا فلم يعودوا يغترون بقدرة الإنسان على السيطرة على الأشياء والعالم بعد انهيار اليقين في قدرة العلم غير المتناهية على إسعاد البشرية بعد الكوارث التي نتجت عن التقدم العلمي خلال الحرب العالمية الثانية، كما أن العلم نفسه أصبح بالنسبة لهم نسبياً وغير يقيني، ومن ثم فقد الإنسان ثقته في نفسه. لذلك أصبح العالم أكبر من السيطرة عليه، وأصبح الناس مجرد دمى صغيرة يائسة غير محددة المعالم، وكذلك فقد الإنسان العربي قدرته على السيطرة على مصيره وعلى الحياة، ليس نتيجة لانهيار اليقين في العلم، بل نتيجة للقهر والظلم والإقصاء، يقول صنع الله إبراهيم: "وأمسكت القلم" ولكني لم أستطع أن أكتب وتناولت إحدى المجلات وكان بها مقال عن الأدب وما يجب أن يكتب، وقال الكاتب إن موباسان قال: إن الفنان يجب أن يخلق عالماً أكثر جمالاً وبساطة من عالمنا. وقال إن الأدب يجب أن يكون متفائلاً نابضاً بأجمل المشاعر. وقمت واقفاً وذهبت إلى النافذة وتطلعت إلى نافذة الأمس، ولكنها كانت مغلقة، وعدت أجلس إلى المكتب وأمسكت بالقلم ولكني لم أستطع

---

(١) تلك الرائحة ص ٢٤

الكتابة وأغمضت عيني[1]"

ويقول (ألان روب جرييه): "لقد حدث نفس الشيء بالنسبة للعالم الذي يحيط بنا، فقد اعتقدنا أننا وصلنا إلى نهايته بإعطائه معنى، بل إن فن الرواية بالذات كان يبدو كأن لا وظيفة له إلا إعطاء ذلك المعنى، ولكن الحقيقة أن ذلك لم يكن سوى تبسيط وهمي، ولم يوضح هذا التبسيط العالم كما لم يقربه إلينا بل لقد فقد العالم الحياة شيئاً فشيئاً، ولكن مادامت حقيقة العالم تكمن أولاً وقبل كل شيء في حضوره فالمهم الآن بالنسبة لنا هو أن نبني أدباً يحمل لتلك الحقيقة حسابها[2]" فالأشياء في الرواية الجديدة تتمتع بصفة الحضور فحسب، وهي حاضرة كما هي موجودة في الواقع بكل ما تحمله من دلالات متناقضة أحياناً، وبكل ما يلحق بها من ملابسات واقعية. ولكنها لا تحمل دلالة، فوجود الأشياء في الرواية الوصفية لها معان رمزية وعدم وجودها له معان رمزية أيضاً، أما في رواية الأشياء فلا تحمل الأشياء فيها رموزاً مقصودة، وعدم وجودها لا يعني شيئاً.

وأما الفارق بين الأشياء في الرواية الجديدة والأشياء في روايات تيار الوعي، فهي هنا رغم صدورها عن زاوية إنسانية، إلا أنها لا تمتح من رؤية فردية، فليست الأشياء هنا ظلالاً لمعانٍ نفسية غامضة، إنها موجودة بكل ما يحمله الوجود من استقلال، يقول روب جرييه: لن تكون الأشياء انعكاساً لروح البطل الغامضة، لن تكون صورة آلامه أو ظل رغباته وإذا حدث واستخدمت الأشياء للحظات كقالب للعواطف الإنسانية فلن يكون ذلك إلا مؤقتاً، إنها لن تقبل استيراد المعاني التي تطلق عليها إلا في الظاهر – وكأنها تحتقرها – حتى تثبت إلى أي حد هي غريبة على

---

(١) السابق ص ٦٠ ص٦١

(٢) نحو رواية جديدة ص ٣٠

الإنسان". [1]

وليس معنى ذلك أن رواية الأشياء تخلو تماماً من العنصر الإنساني، فالإنسان موجود في كل جزء من أجزاء الرواية، ولكنه في رواية "تلك الرائحة" إنسان هزيل يائس مهزوم يخلو من الرحمة والشفقة يتوق للحب ولكنه لا يستطيع أن يصل إليه، والأشياء تصدمه وهو يسير بينها مطاطئ الرأس لا يبالي بشيء، لأنه هو نفسه مجرد شيء من الأشياء الموجودة في الرواية.

فالشخصية الرئيسية في رواية الهؤلاء تخرج من السجن، وتدخل الحجز، وتخرج من الحجز بمجرد أن ينادوا باسمها فقط دون تعليل أو ذكر أسباب "وقالت أختي نذهب إلى السينما وذهبنا"[2] ويقول عما حدث في منزل نهاد: "وسمعتني الأم (اي أم الفتاة التي يعطيها درساً) أشرح لها كلمة إنجليزية" وقالت لا. ليس هذا هو المعنى. وتدخل الأب ولم يكن يعرف غير الفرنسية، وقال: إن الكلمة الفرنسية لها معنى آخر. ولم أتكلم. واختلف الأب والأم. وطلبت مني الأم تأييدها. وقلت: غالباً هذا هو المعنى. وقال الأب: لا ونظر إلي. فقلت: تقريباً، وقالت نهاد إن مخرجاً رآها في الصباح. الخ"[3] ويقول: "وخرجت من البيت ولم أنظر إلى أعلى. ومشيت. وامتلأ حذائي بالغبار ولم أهتم. وركبت المترو"[4].

هو نفسه لا يبالي بشيء ولا يتخذ موقفاً، ولا رأي له ولا موقف ولا يحمل انفعالاً، مجرد شيء، يقول: "وفتشت في داخلي عن شعور غير عادي. فرح أو بهجة

---

(١) السابق ص ٢٩

(٢) الرواية ص ٢٠

(٣) الرواية ص ٤٩

(٤) الرواية ص ٥١

أو انفعالٍ ما. فلم أجد"[1] والناس الآخرون لا رحمة فيهم، لأنهم أيضا مجرد أشياء، يقول عما يدور في السجن من أعمال غير إنسانية دون أن يحمل عباراته أي حرارة انفعالية مكتفياً بما يحمله الحدث نفسه من انفعال يقول: "وعاد العجوز يحمل بطانية ومخدة وتمدد على العارضة وتغطي بالبطانية. وأسند رأسه إلى المخدة وسرعان ما نام وهو يتنفس في صوتٍ عالٍ ولم يعبأ بالبق. وبجوره جلس رجل يحدق في وجهي وقد دس يديه في جيبي معطفه وتركه مفتوحاً فكشف عن صدره العاري ولم يكن يرتدي شيئاً تحت المعطف، وأطلق هذا الرجل فجأة عواءً غريباً مروعاً ثم قام واقترب مني وهو يترنح وضحك في وجهي ثم جلس بجواري وتطلع أمامه في ذهول. ثم عوى. وقام إليه شاب ضخم الجثة وضربه على وجهه.

وقال المجنون، وهو يرفع ساعده ليحمي وجهه لا تضربني. وانهالت ضربات الشاب عليه وسمعت صوت عظامه يطقطق. وسقط في مكانه وهو يلهث. وضحك الآخرون".[2]

ومن نماذج السلبية والعلاقات المقطوعة بين الأفراد قوله يصور حاله وهو خارج من السجن بصحبة عسكري المراقبة بعد عشرين عاماً قضاها فيه دون أن يعرف هو أو نعرف نحن أو يعرف سجانوه لماذا سجن؟ يقول: "وذهبنا إلى بيت أخي. وقال لي أخي على السلم إنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة. ونزلنا وذهبنا إلى صديقي. وقال صديقي: أختي هنا ولا أستطيع أن أقبلك. وعدنا إلى الشارع. وبدأ العسكري يتبرم، وبدت الشراسة في عينيه. وقال لا يمكن أن نظل هكذا. بنا إلى القسم. وفي القسم كان هناك عسكري آخر. وقال: أنت مشكلة. وجلست أمامه

---

(١) الرواية ص ١٦

(٢) تلك الرائحة ص ١٨

ووضعت حقيبتي على الأرض وأشعلت سيجارة وجاء الليل. وقال إنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً. ونادى علي عسكري ثالث. وقال له: ضعه في الحجز واقتادوني إلى حجرة مغلقة يقف رابع ببابها"[1].

والناس في "تلك الرائحة" ليسوا شخصيات محددة المعالم، هم ناس فقط وأكثرهم لا يذكر الكاتب أسماءهم بل هم: أخي "وأختي" والعسكري" والضباط " ونهاد" وحسنية "وخطيب اختي" وهكذا. يقول د. شكري عياد عن الإنسان في الرواية الجديدة: "والإنسان موجود من أول الرواية الجديدة إلى آخرها، فهي تتبع كل خطوة من خطواته لا تصف إلا ما يفعله أو يراه أو يتخيله. ولكن أي إنسان هذا؟ إنه ليس إنساناً فرداً متميزاً، إنه الأنا بشرط ألا يفهم ضمير المتكلم على أنه الروائي نفسه فالأنا ليست إلا وسيلة لاجتذاب القارئ وإبقائه مغموراً تحت السطح حتى النهاية في سائل مجهول الاسم كالدم. في غابة لا اسم لها ولا شكل"[2]"

وهذا الإجراء الفني الذي اتبعه الكاتب في رسم الشخصيات في "تلك الرائحة" جزء من مخطط أكبر، لا يقوم على استقلال الرواية برسم عالم محدود الملامح والجو النفسي مستقل عن العالم الخارجي، ، بل يقوم على إثارة العالم الواقعي المعيش كما هو بحذافيره، بما فيه من الأشياء التافهة والأشياء الجليلة تختلط بعضها بالبعض الآخر، ومن خلال تزويد القارئ بهذه الأشياء التي تذكره بهيئاتها في الواقع المعيش يستطيع هذا القارئ أو يرسم صورة ما للواقع، يتدخل الكاتب فقط بتزويده بجزئياتها فقط.

فرواية "تلك الرائحة" مليئة بتعداد الأشياء الصغيرة التي يصفها الكاتب مثل

---

(١) الرواية ص١٦

(٢) شكري عياد: الأدب في عالم متغير ص١٠٣

قوله "وعند عسكري الأمس وجدت أختي، وسلمني دفتراً صغيراً يحمل اسمي وصورتي وخرجت أنا وأختي إلى الشارع. وقالت أختي: أتريد أن تشرب شيئاً؟ وقلت أريد أن أمشي. وأخذتني إلى حجرة في مصر الجديدة، وأخذت ملابس نظيفة ودخلت الحمام. وأغلقت الباب خلفي، وخلعت ملابسي، ووقفت عارياً تحت الدش. ثم دعكت جسمي بالصابون. وفتحت الدش فوقي. ورفعت رأسي إلى أعلى. وحدقت عيناي في عيون الدش الصغيرة. وسالت منه المياه وأجبرتني على أن أغمض عيني. وأحنيت وتابعت الصابون وهو ينحدر على جسمي مع المياه ثم يجري على الأرض حتى تأخذ الصابون وتجري به حتى البالوعة. وأغمضت عيني. ووقفت تحت الماء بلا حراك. ثم أغلقت الصنبور"(1) وهكذا يتوالى وصف الكاتب لهذه الأشياء الكثيرة الصغيرة.

ولكن صنع الله إبراهيم يستخدم تقنيات الرواية الجديدة استخداما خاصا، إذ يورد بين هذه الأشياء الصغيرة التافهة أشياء أخرى صغيرة أيضاً من حيث مرور الراوي عليها وكأنها تافهة كغيرها، ولكنها ليست كذلك؛ لأنها تتعلق بأشياء سياسية أو قومية كبيرة ومهمة في مسيرة الحياة المصرية، وذلك مثل قوله:"وسرت في اتجاه المترو ثم ركبته. وجلست بجوار النافذة. وعندما تركنا ميدان رمسيس سار بجوارنا قطار في نفس الاتجاه، وكان ممتلئاً بالجنود العائدين من اليمن، وكانوا يهللون من النوافذ ويهتفون ويلوحون بأيديهم، وعندما أصبح المترو في حذائهم ازداد حماسهم وهم يتطلعون إلى أركان المترو، وكان المترو قد سبق القطار الآن، وادرت رأسي إلى الخلف، كانت أيدي الجنود تتدلى من نوافذ القطار"(1) أو قوله: "وجاءت

---

(1) الرواية ص ٢٠

(٢) الرواية ص ٢٠

اختي وقالت المجاري في البلد طافحة. ودخل قريب عجوز. . . . الخ[1]" "وأخيراً ركبت المترو وتوقف السائق في الطريق ليضع قطعة حشيش في فمه ويشرب الشاي، وفكرت أنه محظوظ فقط وجد طريقة يستعين بها على مواجهة الحياة"[2] وكانت مياه المجاري تملأ الأرض. والمضخات منصوبة في كل مكان تحملها من داخل المحلات إلى الشارع وكانت الرائحة لا تطاق[3]" إلى غير ذلك من الأشياء التي تشكل في خيال القارئ مشاهد يسترجع بها الحالة التي عاشها.

والكاتب يأتي بين هذه الأشياء بأشياء أخرى تعبر عن أجزاء من الواقع أيضاً ولكنها تثير اشمئزاز القارئ مثل هذه النغمة المتكررة لحضور العسكري وحصارة له وابتزاز أمواله وذلك مثل قوله: "وقلت إن الشمس أوشكت أن تختفي ويجب أن أنصرف، وتركتهم وأسرعت إلى المنزل وقابلت العسكري على السلم، وقال: تأخرت وأخرجت علبة السجائر ولكنه هز رأسه وقال: من الممكن أن تقضي هذه الليلة في الحبس. وأخرجت عشرة قروش وصحبني إلى الشقة فدخلت وأحضرت الدفتر ووقع فيه وانصرف"[4]

هذه النغمة تتكرر ص٢٠، ص ٣٢، ص ٤٥، ص ٤٦، ص ٥٣، ٦٠ بحيث تعطي إيحاء بأن العسكري لا يغفل عنه ليلة واحدة، إلى جانب ذلك هناك صور غائمة يلقى الكاتب عليها الضوء ثم يتركها في ذهول، مثل قوله عن أحد أصدقائه العديدين: "وعندما وصلنا كان ذلك في الفجر. وأنزلونا. وجلسنا على الأرض.

---

(١) السابق ص ٥٧

(٢) السابق ص ٧٧

(٣) السابق ص ٤٦

(٤) السابق ص ٦٠

وكنا نرتعش من البرد والرهبة وكان هو أطولنا وسمعت واحداً يقول: هاهو. وأخذوا ينادون علينا، ثم نادوا عليه. وكانت هذه آخر مرة رأيته فيها[1]" هذه الصور تجعل القارئ يعود إلى ملابساتها في داخله، فهي تذكرة بأشياء عاشها الكاتب والقارئ معاً في ستينات هذا القرن، مثل الاعتقالات العشوائية والمراقبة السياسية، والتعامل مع المعارضين السياسيين على أنهم مجرمون، ومع المثقفين غير الموالين للسلطة على أنهم مشبوهون، والكاتب يزج ببعض الأشياء الأخرى التي تغطي بلونها القاتم بقية الصورة وتجعلها تبدو شديدة القتامة وذلك مثل قوله: "وكان هناك رجل ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء. وعلى الرصيف وسط الشارع تجمعت عدة سيدات بملاءات سوداء، جعلن يلوحن بأيديهن ناحية الرجل وهن يولولن[2]" إنها تستخدم الألوان الفاقعة كما تستخدم الفنون التشكيلية المعاصرة درجات اللون في التلاعب بمشاعر القارئ.

ومثل ذلك أيضا هذا المشهد الحزين الذي يصور الكاتب فيه تذكره لأمه بعد نسيانه إياها عشرين عاماً فلما عرف طريقها وجدها ماتت[3]. هذه الصورة المستثارة في وعي القارئ بكل روائحها وألوانها، لا يثيرها الكاتب عن طريق الرموز بل ولا يعطي لها معنى محدداً، هي هكذا حاضرة هنا فقط.

يقول ألان روب جرييه: "إن معاني العالم الذي حولنا الآن ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة وقابلة دائماً للنقاش والبحث، فكيف يستطيع العمل الفني إذن

(١) الرواية ص ٢٣

(٢) الرواية ص ٢١

(٣) الرواية ص ٨٩ ص ٩٠

أن يدعي تصوير معنى معروف مسبقاً مهماً كان هذا المعنى" [1]. وكما لا تؤدي هذه الأشياء معاني عن طريق الرمز فإنها لا تؤديها أيضاً عن طريق التكتيك السينمائي أو الرواية التمثيلية رغم التشابه بين الشيء واللقطة السينمائية في كونهما ينقلان القارئ إلى الواقعة مباشرة ذلك لأن المشاهد السينمائية تخلق عالماً محدد الملامح ذا قصة وشخصيات محددة يشبه العالم الذي تحمل الرواية الوصفية التحليلية على صناعته عن طريق الوصف أو التحليل والتعليق، يقول جريبه في ذلك: "إن مئات الروايات التي مثلت للسينما والتي تزحم شاشاتنا تتيح لنا فرصة أن نعيش إرادياً هذه التجربة المثيرة للفضول، فالسينما وهي أيضاً وريثة تقليد الطبيعة والتحليل النفسي لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور، إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارئ المعنى الذي تعلق جمل الكتاب عليه للقارئ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية ولكن يحدث دائماً أن تنتزعنا الرواية السينمائية من هدوئنا الداخلي لتدفع بنا نحو هذا العالم الذي تمنحه لنا بقسوة شديدة، قسوة لا نجدها في النص المكتوب سواء أكان رواية أم سيناريو". [2]

أما أسلوب رواية الهؤلاء فقد سبق القول بأنها تُروى من داخل وعي ما وليس معنى هذا أن جزئيات المشاهد الروائية منتقاة حسب دلالتها على داخل هذا الوعي باعتباره شخصية محددة الملامح، فليس الهدف في الرواية الجديدة الكشف عن خصوصيات الشخصيات أو معرفة العالم منعكساً على هذه الشخصيات كما هو الهدف في الرواية النفسية "رواية تيار الوعي" فالهدف هنا هو هذه الأشياء ذاتها. ونتيجة لذلك فإن لغة الوصف والحكي قد اختلفت "في هذه الرواية" عنها في

---

(١) ألان روب جريبه: نحو رواية جديدة ص١٢٥

(٢) نحو رواية جديدة ص ٢٧ ص ٢٨

الروايات النفسية، يقول آلان روب جرييه عن هذا الاختلاف: "إن الثورة التي تمت في هذه الرواية عنها في الروايات النفسية، ثورة قاطعة حقاً، إذ ليس فقط صرنا لا نعتبر العالم كشيء من ممتلكاتنا الخاصة منطبق تماماً على احتياجاتنا وضرورياتنا، بل لم نعد نؤمن بهذا العمق، فبينما كانت المفاهيم الجوانية للإنسان تشهد فناءها بحلول فكرة (الظرف) محل فكرة الطبيعة كفت واجهة الأشياء عن أن تكون قناعاً للجوهر، لقد كان هذا الإحساس دائماً استهلالاً لكل غيبيات الميترافيزيقيا إذن يجب على كل اللغة الأدبية أن تتغير وهي تتغير فعلاً، وإننا نلاحظ من يوم لآخر الاشمئزاز المتزايد الذي تشعر به العقول المدركة أمام الكلمة ذات الطابع الجواني أو التشبيهي أو الإيحائي ذلك في الوقت نفسه الذي يحتمل فيه أن الصفة البصرية الوصفية التي تكتفي بقياس كل شيء ووضعه في مكانه وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائي جديد"[1].

يشير جرييه هنا إلى التأثير الكبير الذي تركه شيوع منطق الصورة الحسية على الثقافة المعاصرة، وأفول نجم المنطق الميتافيزيقي السحري الجواني من اللغة، فالكلمات التي ينتقيها الكاتب في الرواية الجديدة تحدد الأبعاد الحسية فقط دون أن يكون لهذه الكلمات دلالات نفسية مقصودة، وذلك مثل قول الراوي في رواية المزلاء: "ووجدت الغرفة الخشبية في مدخله مضاءة وبابها مفتوحاً، واختلست النظر إلى داخلها فوجدت حسنية صديقة اختي، وصعدت إلى غرفتي، وجاءت أختي وقلت لها: سامية لطيفة: وسألتها هل هذه سعيدة مع زوجها؟ وقالت: أجل. وقلت: أراهن أنها لا تحبه. وقالت مستحيل"[2] لغة خالية من المشاعر الإنسانية، بلا

---

(١) نحو رواية جديدة ص ٣١ ص٣٢.

(٢) الرواية ص ٤٥

دفء عاطفي أو نبرات موحية أو حساسية عاطفية، إنها تشبه لغة الكمبيوتر الناطق، على أن تخليص الدلالة النفسية من الكلمات مهمة شاقة في التعبير عن المشاهد الماضية والمصاغة على أنها تيار وهي، ذلك لأنها تأخذ شكل اللغة الشعرية المنبعثة من النفس من غير مشاعر، مما يضطر الكاتب في سبيل التوفيق بين الشكلين المختلفين إلى اللجوء إلى وصف الكلمات ذات الصور المنتزعة من مواطن مختلفة وذات الدلالات المختلفة، فيحقق بذلك هدفه في التكثيف أولاً وعدم التعبير عن العواطف الفردية للراوي ثانياً، وقد دعا هذا الإجراء بعض النقاد إلى وصف أمثال هذا الأسلوب بالعبثية والتناقض وعدم التعقل.

ومن نماذج هذا الأسلوب قول الراوي عن إنسان يسمى "خضراً":- "لابد أنها كانت لحظة من أسعد لحظاته. تلك التي يشعر فيها أن ثمة شخص يعرفه لسبب ما ففيما مضى كان يعتقد أن الجميع يعرفونه ثم اكتشف الحقيقة تدريجياً. وعندما رأيته لأول مرة كان عاري الصدر يمشي بخطوات بطيئة ويرفع أصبعه كل لحظ ليداعب به شاربه. وفي تلك الأيام كان زعماء العالم يحتفظون بشوارب مختلفة الأشكال ولم تكن صدفة أن كل واحد منهم كان له شارب متميز عن الآخر. ثم اكتشف أن هذه الشوارب كانت خداعة فقد ذهب أصحابه وذهبت موضتها ولم يبق شيء في القلب، ولم يكن قد امتلأ مرة، وفي الباب الحديدي، جعل يضرب رأسه حتى كادت تنشق وكان يبكي".[1]

فهذه الجمل وهذه الكلمات لا تعد مفهومة بالنسبة لمن يلصق بها معاني نفسية أو رمزية، يقول روب جرييه عن مثل هذه الجمل وهذه الكلمات: "لقد كتبت كتبنا

---

(1) الرواية ص ٢٩ ص ٣٠

بكلمات وجمل كل الناس وكل يوم هذه الكلمات وتلك الجمل لا تشكل أي صعوبة خاصة في القراءة بالنسبة لمن لا يصر على أن يلصق عليها ستاراً من التفسير العتيق المستهلك ستاراً كف عن أن يكون صالحاً عندما يقرب على خمسين عاماً".[1]

على أن الوصف في "تلك الرائحة" وفي غيرها من الروايات الجديدة" روايات الأشياء " يختلف أيضاً – عن الوصف في الروايات الوصفية التحليلية لأنه هناك يقوم على تحديد الأشياء " تحديداً موضوعياً صرفاً، لا يخرج من باب العلم ويدخل في باب الفن إلا لكون هذه الأشياء تعبيراً عن أخلاق من يمتلكونها أو من يلابسونها من الناس" أما الوصف هنا فمن زاوية واحدة؟ وهو لا يحدد الأشياء لأن الأشياء غير مملوكة لأحد هي موجودة كماهي في الواقع، وكل ما يقوم به الراوي هو الجمع بين هذه الأشياء بصورة تقترب من الهذيان شيء من هنا وشيء من هناك وربما أدى ذلك إلى الخلط نتيجة للاستعمال المضطرب للضمائر أو أسماء الإشارة أو نتيجة للاضطراب في تحديد الأمكنة، أو الاضطراب في الموضوعات. يجمع الكاتب بين هذه الأشياء بطريقة تفقد ترتيبها الزمني ولا يصبح لها زمن مسلسل سوى زمن السرد نفسه أي زمن القراءة ومن ثم تأتي الأشياء وكأنها صور مثبتة في شريط طويل يبدأ أول الراوية وينتهي بنهايتها.

فمن نماذج الأشياء المتراصة الموصوفة بأسلوب مضطرب نتيجة للخلط في استعمال أسماء الإشارة قوله: "ودق الجرس ودخل صخر وكان قد حلق شاربه ومشط شعره وحمل كل صحف الصباح تحت إبطه، ودق الجرس مرة أخرى ودخل شاب أنيق، وقالت له السيدة هذا صديق زوجي وأشارت إلى صخر وقال الشاب

---

(١) نحو رواية جديدة ص ١٢٤

أعرفه، وقام صخر على الفور ولبس نظارته وجعل يتمشى في الحجرة وكانت هناك بعض الكتب بالإنجليزية والفرنسية على الرف فجعل يقلب فيها ثم وضع يده في خاصرته وأخذ كتاباً منها إلى النافذة وفتحه وجعل يقلب في صفحاته وهو ينظر للشاب الأنيق من فوق نظارته بين اللحظة والأخرى"(١)

ففي هذا المشهد شخصان أحدهما معرفة وهو"صخر" والثاني نكرة، ومجال التعريف ينبغي أن يكون تعريف النكرة وليس المعرفة، وحينئذ فإن الذهن ينصرف حينما تشير السيدة بلفظ هذا إلى هذا الشاب، ولكنه يعكس ذلك فيجعل السيدة تعرف المعرف وتترك النكرة: ومن نماذج الخلط في الضمائر تلك الفقرات التي يتحدث فيها عن عدد من الشخصيات بطريقة متداخلة بحيث لا يتبين القارئ عن أي الشخصيات يتحدث إلا بعد أن يتجاوز قراءتها بصفحات ففي ص ٢٦ يتحدث عن منى ثم عن أمها زوجة صديقه وكيف قالت له هل يحبني؟ أي زوجها ثم يتحدث بطريقة غير منظمة عن عدد من محبوبات زوجها ويطيل في الحديث عن واحدة لا يذكر اسمها ويقول:-

وقامت إلى حجرتها وعادت تحمل حافظة صغيرة وأخرجت منها بعض الأوراق وناولتني ورقة بالية وقالت هذه قصيدة كتبها لي قبل أن تتزوج وكانت تشرد بنظراتها دائماً وعندما يسألها فيما تفكر تقول:-

في الحياة والموت. وكتب هو: أنا حزين يا طفلتي. . . . حزين ووحيد. في فراشي أرقد فراشي بارد ميت. . بلا أحد أتحدث إليه"(٢)

فالضمير في قوله قامت مشترك بين المحبوبة القريبة الذكر وأم منى المذكورة

---

(١) الرواية ص ٢٩

(٢) الرواية ص ٢٦

سابقاً وبعد بضع جمل يتبين أن الضمير يعود إلى أم مني، لأنها قالت: "قبل أن نتزوج" وقد تكون زوجة أخرى، أو زوجاً آخر.

أما الاضطراب في تحديد الأمكنة فمثل قوله:- وذهبنا إلى بيت أخي وقال لي أخي على السلم إنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة[1]" ثم قوله بعد ذلك: "وفي الصباح ذهبت إلى منزل أخي، وكانت التجاعيد قد زحفت على وجهه وامتلأ جلده ببقع بيضاء، وقالوا نصعد إلى الطابق الأعلى لنرى ابنته الكبرى. وكان أخي قد بنى الفيلا منذ خمس عشرة سنة[2]" فهل هي شقة أم فيلا؟!

والاضطراب في الموضوعات مثل قوله: "ووجدت الغرفة الخشبية في مدخله مضاءه وبابها مفتوحاً واختلست النظر إلى داخلها فوجدت "حسنية" صديقة أختي[3]" ويقول في المجلس نفسه: " ودق الجرس فحملت الدفتر وذهبت أفتح ولكنه كان خطيب أختي وخلفه جاءت صديقتها حسنية[4]" أو مثل قوله في أول الرواية للضابط: ليس لي أحد " ثم يذهب بعد ذلك لكل هذا الحشد من الأهل وهكذا، فجميع الأشياء موجودة وغير موجودة، متداخلة ومتناقضة. حتى إن العالم المصور يبدو غير منطقي.

أما الحوار في الراوية فهو لا يختلف عن بقية الأساليب الوصفية والسردية، هو مجرد جمل أو أشياء لغوية تصور أشياء في الواقع، وهذا الحوار لا يتوخى الكاتب فيه التعبير عن الحياة، أو محاكاتها وإنما هو أشياء صادرة عن إنسان ما في الرواية وموجه

---

(١) الرواية ص ١٦

(٢) الرواية ص ٦١

(٣) الرواية ص ٤١

(٤) الرواية ص ٤٥

إلى إنسان آخر، مثله في ذلك مثل بقية الأشياء الحاضرة أو المتخيلة الحضور، ولذلك فإن الحوار مرة يكون مذكوراً على أن الشخصية المتحدثة قالته ومرة أخرى على أنها لم تقله، وإنما هو موجود ضمناً وذلك مثل قوله " فماذا أقول لها. وما فائدة أن تحقق الأمر على وجه الدقة بعد أن انتهى كل شيء. ثم من ذا الذي يعرف على وجه الدقة ما يدور داخل إنسان آخر؟ ويقولون إن بعض الناس خلق للحب، والبعض الأخر لم يخلقوا له. ويقول آخرون، إن الحب لا يوجد إلا في الروايات، أما هو فقد حكى لي مرة حكاية واحدة طارده أهلها بالنبابيت لأنه لم يكن من دينها" (١)

وهكذا يبدو بناء هذه الرواية شديد التفكك ولكنه تفكك مقصود د بل إنه جزء من خطة الكاتب وأساس فني قامت عليه الرواية.

ثالثاً: رواية العبث:

لعبة القرية "محمد جلال"

تمثل هذه الرواية لوناً جديداً من ألوان الرواية المصرية من حيث التقنيات التي قام عليها التشكيل والرمز، ومن حيث تقنيات رسم الشخصيات والأسلوب والعالم القصصي، وغير ذلك من الجوانب الفنية الأخرى. فهي تطور للرواية المصرية يتلاءم مع الظروف التي واكبت ظهور هذا اللون في أواخر السبعينيات. فالرواية تقوم على تناول الأحداث والشخصيات بأسلوب خيالي، غير معقول، وكأن الراوي فيها مختل أو في حلم وكأن الشخصيات أشباح أو ظلال باهتة، ذات ألوان متعددة، وقد اتخذ الكاتب هذا الأسلوب ستاراً للرموز السياسية والاجتماعية التي أشار فيها إلى عيوب الحياة السياسية والاجتماعية في المجتمع المصري في الفترة

---

(١) الرواية ص ٢٤

التي ظهرت فيها الرواية إشارات خفية وغير محددة شأن الروايات ذات الأقنعة التي انتشرت في هذه المرحلة.

فقد جعل الكاتب روايته قسمين قسم يتناول سير الأحداث التي تدور في القرية، وقسم ثانٍ يعيد هذه الأحداث تمثيلاً أو تقليدا ساخرا، فأكثر شخصيات القسم الأول من السادة الحاكمين: "العمدة" وزوجته "شلبية" وبطانته: شبارة "وعرنوس" وحكيم القرية "مرسي"، بالإضافة إلى "براءة" فتاة القرية، والقسم الثاني شخصياته من الشعب ولكن كل شخصية من الشعب تقوم بتمثيل واحد من شخصيات القسم الأول، فأبناء القرية يجلسون كعادتهم في مثل هذا الوقت المتأخر من الليل ويقول أحدهم: "عندي لعبة مسلية لكم" نمثل مثل الغوازي ويأخذ كل واحد من الجالسين دوره.

عليوه يقوم بدور "أبو العلا" عمدة القرية، وهو(أي العمدة كما يبدو في تشخيص عليوة له) رجل لا يعلم ولكنه عندما يعلم يصبح شجاعاً"[1] "مطيع لزوجته شلبية، تقول له عن براءة وهي: فتاة القرية وابنته: "قلت هذه المشئومة ينبغي ألا تدخل القرية "فيقول: ينبغي أن تطرد"[2] وهو يسمع كثيراً، يصمت ويتأمل ولكنه لا يعرف أن زوجته شلبية تتردد على "مرسي" حكيم القرية وتفتنه بجسدها وتحب "عرنوس" وتلتقي "بشاره" من وراء ظهرالعمدة وتحيك مع شبارة الدسائس ضد القرية كلها.

وشلبي يقوم بدور شلبية، زوجة العمدة "امرأة هائجة . تقتل القتيل وتمشي

---

(١) لعبة القرية ص ١٢٨

(٢) الرواية ص ٦

في جنازته[1]" تغوي حكيم القرية بجسدها المائج فتجعله يخون الأمانة وينسى الحكمة، تتمنى أن تنجب بنتاً، وفي سبيل ذلك قتلت براءة وادعت أنها هي سيدة القرية وأميرة البحر.

وأدهم يمثل شباره بطانة العمدة، يكذب ثم يصدق أكاذيبه، ويرددها على أنها حقائق، عضلاته قوية، ويسمع كل شيء، يلتقي بزوجة العمدة من وراء العمدة، ويكسب عيشه بالإكراه، أثرى على حساب الفقراء من أهل القرية، وتآمر على العمدة وكان "شبارة" كما يمثله أدهم يصدر أوامره إلى أهل القرية على هذا النحو الذي يقول فيه: - "أمر من الباب العالي. يا أهل القرية. مولانا شباره المعظم منع الضحك ذهب وقت الضحك. جاء وقت البكاء. البكاء بلا دموع، ومن يَضبط وفي عينه دمعة يموت، الحاضر يبلغ الغائب يا أهل القرية[2]".

والرجل المجسور يقوم بدور "مرسي" حكيم القرية، رجل حكيم خان الأمانة وأنساه جسد شلبية أصول الحكمة فأصبحت على يديه نقمة لأهل القرية.

ونفوسة تقوم بدور براءة. ابنه البحر وهي ابنة العمدة وابنه مرسي وابنة القرية كلها ويختلط التمثيل بالحقيقة، ويختلط التصوير الخيالي بالسرد الواقعي، ويختلط الجنون بالتعقل.

في أول الرواية يقول الراوي بعد تمام الأغنية التي غنتها براءة: "كانت براءة تغني. القت بيوت القرية خلف ظهرها بدت كعارية، تطاير شعرها الطويل حولها يكسوها، حلقت من خلال شعرها الأسود، أبصرت الليل يتدلى مشنوقاً عبثت أصابعها برمال الشاطئ، تعلقت حبات الرمال بأصابعها ألقتها في اتجاه القرية،

---

(١) الرواية ص ١٣١

(٢) الرواية ص ١٥٢

كأنها ترجم الذين شنقوا ليلها، موج البحر يئن. كأن الشمس ترفض أن تجيء في موعدها، ارتفع صوت براءة ينزف يغني:- الحزن أمات الزهر، الحزن لا يروى الزهر عادة، الحنان الذي يسقيه، وأنا قادمة لأدثره بحناني. وأسقيه من ينبوعي. علا صوت: بنات الحور سرقن الشمس"[1].

ينسى القارئ والكاتب بعد أن يتقدم السرد بضع صفحات الواقع الحقيقي للقرية ويعيش تجربة الواقع الخيالي التمثيلي العبثي، لا يعيش مع القرية بل مع لعبة القرية، عندئذ يدرك أن "براءة" هي رمز الخير والنعمة، فعندما تغني يتكاثر الصيد ويتوافر الطعام، أو هي "مصر" وكل واحد من الشخصيات السابقة يدعي أنه يعشقها إلا زوجة العمدة التي ترى أن غناءها شؤم، فبراءة سرقت منها زوجها ومنعتها من أن تنجب بنتاً حسب زعمها، لذلك هي تحيك ضدها المؤامرات وتغري زوجها للانتقام من براءة، وتتعاون مع شباره على التخلص منها، ولكن عرنوس يعشق براءة: "تعلقت نظراته بثوبها. تخوض في البحر أكلتها لهفته، ليست بشراً بل جنية، ارتعش. هو أيضاً مثلها من الجان يشعر أحياناً بأنه ليس من طينة البشر. يضحك ضحكة طلقة، وهو يحمل تعاسة الوجود، البشر لا يضحكون مثلما يضحك، لا يحملون مثلما يحمل، تقدم ماداً ذراعيه، يأخذها، يطيران معاً، لا يطالبه أحد بمطالب البشر، خبز وفراش، وبيت، مد عنقه. رأسه يطاول النخل العالي، صوتها يملأ أذنيه: لكن قلوبهم ليست صخراً قلوبهم عار. . . وزهرتك لا ترتوي بالعار"[2] عالم خيالي عبثي نصفه من عالم البشر ونصفه الآخر من الجن.

وكلما تقدم القص زادت سطوة شبارة وزادت مكائد شلبية وزاد الفقر والجوع

---

(١) الرواية ص ٣ ص ٤

(٢) الرواية ص ٢٦

والجنون وزادت غواية مرسي وزاد شغفه بجسد شلبية، كما زاد النفاق والكذب وسوء الظن وإطلاق الأسماء على غير مسمياتها، ففي الوقت الذي تغوي فيه شلبية مرسي يتخلى هو عن طهره ونقائه وحكمته وتكشف له هي عن جسدها وتقول له: "أنت طاهر ونقي يا سيدنا[1]".

ومن نماذج الجنون والتناقض الإيحائي المفتعل قوله عن شلبية: "ولم تكن في حاجة إلى أن تمد رقبتها لترى نساء القرية قد تجمعن، شعرت بنشوة أن تصرخ في مثل هذه الساعة المبكرة، فتترك النسوة فرشهن، اختل توازنها على درجة السلم الأخيرة كادت أن تسقط، امتدت أكثر من يد تحميها من السقوط، دفعت هذه الأيدي في عنف، استكثرت أن يختل توازن سيدة القرية وتنقذها نساء الصيادين من السقوط"[2] فالراوي يذكر أن نساء القرية تجمعن حول سيدة القرية ويذكر أيضاً أنهن لم يتجمعن، بل هن في فرشهن، ثم يذكر بعد ذلك أن أيدي نساء القرية امتدت إليها عندما اختل توازنها على درجة السلم النهائية، بين هذه الجزئيات المتناقضة للمشهد الواحد يستقيم بناء الرمز، فسيدة القرية التي تكاد تسقط ويختل توازنها وتمتد إليها أيدي النساء لتسندها فترفض ذلك كبراً، والنساء في هذه الحالة لم يفارقن مضاجعهن، لون من الرمز.

ومن نماذج القهر الذي تمارسه شلبيه على أهل القرية قوله عنها: "قالت بلا وعي رأتها نفوسة بعينيها. نفوسة لا تكذب. ثم عجزت عن الحديث أرادت أن تصرخ سمعت امرأة تضحك، وجدت فرصة لتصرخ:

- ضحكت امرأة يا نساء من هي؟

---

(١) الرواية ص ٢٩

(٢) الرواية ص ٤٨

اندهشت النساء. لم يسمعن واحدة منهم تضحك، نظرن إلى بعضهن مدت شلبية يدها، تؤدب المرأة التي ضحكت. أرادت أن تمسك بذراع المرأة التي تقف بجوار التي كانت تبكي هي المرأة التي ضحكت، عرفتها من نظرتها ولكنها أمسكت ذراع المرأة التي كانت تبكي منذ قليل هزت ذراعها بعنف" [1].

ومن أساليب شلبية العبثية غير المنطقية قولها لبراءة بعد أن قتلتها وتأكدت من موتها: "براءة. . . . براءة يا حبيبتي اجلسي تحت نافذتي كما يحلو لك وأنثري شعرك الطويل حولك وغني كما تريدين في الصباح الباكر لن أغضب بعد الآن". [2]

وبعد أن تقتل شلبية براءة يمتنع البحر عن إعطاء السمك ويموت لونه وتهمد أنفاسه، ويقل الطعام في القرية بحيث لم يعد الإنسان فيها يجد طعامه، ولكن شلبية تعد قتلها لبراءة انتصاراً حققته للقرية، تقول: **"أميرة البحر ماتت يا قرية غافلة، انتهت الغواية، امرأة العمدة خلصتكم من الخطر الذي كان يتهدد بيوتكم، ويجيء الخير في الصباح، يعود العمدة وتلد امرأة العمدة مولوداً ويمتلئ دوار العمدة بالفرح. ماتت أميرة البحر، لا، لا لم تمت أميرة البحر. أنا أميرة البحر التي يعشقها أبو العلا. . أنا**[3] **"ثم تقول" أنا شلبية أميرة البحر . . . وزوجي أبو العلا البحر"**[4].

ويتقدم القص وتختلط جزئيات الرواية غير العقلية بعضها بالبعض الآخر إلى درجة يشعر القارئ معها أنه في عالم لا عقلاني عالم من العبث، أو من عالم مسحور، ففي ص ٧٢ يقول: **إن بشارة أكل براءة**، وفي ص ٧٧ يقول عن براءة إنها زوجة

---

(١) الرواية ص ٥٠

(٢) الرواية ص٦٨

(٣) الرواية ص ٦٩

(٤) الرواية ص ٧٠

عرنوس، وفي مواضع أخرى يقول أنها زوجة أبي العلا، ومرة أخرى يقول أنها ابنته من زوجته (جبلية) ومرة أخرى يقول إنها ابنة مرسي، وفي ص ٨٧، يقول عن شبارة إنه تزوج أميرة البحر، ويقول شبارة ص ٩٦: "براءة من الليلة زوجتي".

وكلما يتقدم القص يزداد الفقر ويزداد الفساد والنفاق والظلم الواقع على القرية وفي الوقت نفسه يزداد الزيف والجنون وسوء الظن، فالعمدة يقول: "أنا القرية يا ولد. . أنا الذي أعرف"[1] ويقول العمدة أيضا: "مرسي صاحب علم وفضل على القرية[2]" وعندما يسمع أن أهل القرية يؤكدون أن شلبية هي التي قتلت براءة "يقول: "لأول مرة لا يقولون الحقيقة. . كلام خائب لا يستحق أن ينصت إليه[3]" والوسيلة التي يتخذها شباره لإقناع العمدة بأنه بريء من دم (براءة) أنه يردد عبارات شلبية بصوت عال: "قرية غارقة في غفوتها لا تستيقظ إلا على الفضيحة، واعتصر ذهنه ليتذكر بقية ما تردده شلبية. لم يجد في ذاكرته غير العبارة التي قالها[4]" ثم يقول شبارة: "بلد ملعونة تضمر شيئاً وتفصح عن شيء آخر[5]"

بعد ذلك جاءت القرية كلها شاكية باكية: " الناس يا عمدة لا يجدون الطعام. اختنق السمك في البحر ذهب إلى شواطئ أخرى" السمك لا يقترب من شواطئ قرية لوثتها الدماء. . . غضب البحر يا عمدة لأن براءة قد قتلت، أنت تعرف أن

(١) الرواية ص ١١١

(٢) الرواية ص ١١٢

(٣) الرواية ص ١١٥ ص ١١٦

(٤) الرواية ص ١١٦

(٥) الرواية ص ١١٦

براءة ابنة البحر، غضب البحر وإن غضب البحر لشديد"[1] هذا ما قاله شباره للعمدة، وشبارة عند العمدة يعرف كل شيء وهو عنده لا يكذب، رغم أن مهنته الكذب، ولذلك فهو قد أقنعه بأن قاتل براءة هو "عرنوس" مع أن شلبية هي التي قتلتها وطلب من العمدة ألا يوقع الجزاء على عرنوس ولكنه يترك القرية تقتله ثأرا لدم براءة، ولكن القرية تتحدث في السر عن شلبية "برقت عينا العمدة" لابد أنها الحقيقة، القرية دائماً تقول الحقيقة في السر. . . . وراء الأبواب في همسهم يقولون، دائماً يهمسون يغلقون الأبواب هذه الأيام بعد صلاة العصر، الناس مذعورون يقولون في الهمس يا عمدة. . . زوجة العمدة[2]" ولكن شباره يقول: "أعرف أن سيدة القرية لا تخنق أحداً. سيدة القرية كالعصفورة. والعصفورة أرق من أن تقتل"[3]

وينتهز شبارة الفرصة ليعلن أن القرية بعد موت براءة عادت لها سعادتها وتقول زوجة العمدة: "القرية سعيدة[4]"

ولكن القرية تلعب وتمثل العمدة وشبارة، ويعمد أدهم إلى الأخذ من الأغنياء وإعطاء الفقراء فيموت غرقاً في البحر، ولكي تداري زوجة العمدة جريمتها بقتلها براءة ألبت القرية بمعاونة شبارة على عرنوس فأغرقوه مثل أدهم، وهكذا أعلن شبارة أن من يتحدث عن شيء فإنه يموت غرقاً مثل أدهم وأدرك أيضاً أن أقصر الطرق إلى قلب العمدة امرأته، لذلك ذهب إلى العمدة يطلب منه الإذن بتأديب

---

(١) الرواية ص ١١٦

(٢) الرواية ص ١١٤ ص١١٥

(٣) الرواية ص ١٣٦

(٤) الرواية ١٣٧

القرية، يقول: قرية غارقة في غفوتها لا تستيقظ إلا على الفضيحة. . أني أخشى العمدة. العمدة يحب العدل، والعدل بحاره عميقة. والتأديب يحتاج في بعض الأحيان إلى أن يغمض العدل عينيه قليلاً "قالت سيدة القرية: "كيف يتجاسرون ويمثلون سيدة القرية في لعبتهم ومن الذي يمثل؟ عرنوس. . "[1] ويحكم شبارة الخطة ضد عرنوس وضد أهل القرية، يقول لشلبية:- "لن أقتله بيدي. . . القرية التي ستتولى ذلك. خنق براءة لأنها رفضت أن تعطيه نفسها، وعندما فطن إلى أنه قد خنق حبيبته بيديه فقد عقله فأغرق أدهم في البحر ظناً منه أنه شباره الذي يتهمه بأنه خنق براءة وسيقتل شاباً من شبان القرية الذين يكرهونه. لم اختره بعد، أرشح شلبي للموت لأنه مشاكس ويفهم أكثر مما ينبغي، ونحن ليس عندنا الوقت لهؤلاء الذين يفهمون أكثر مما يجب.

"وينتشر الموت ويطرق الرعب الأبواب، ويدخل الخوف النوافذ، والجوع أرهق الأعصاب ولا تنام القرية تنتظر الشرارة لتشتعل، لا تغرك ضحكاتها المفرقعة تخفي تحتها حزناً غاضباً، ويشعلها عرنوس يجنونه وتتفجر التربة وتتجمع، وعندما تتجمع هذه القرية المجنونة لا يعرف أحد كيف يغرقها، وعندما تتحد تتوهج وتأتي بالمستحيل والمستحيل ينبغي ألا يكون ضدنا، ندفعه إلى صالحنا يتجه إلى عرنوس. عرنوس خطر علينا جميعاً، إنهم يحبونه والحب يضيء يبدد الظلام يعري النفوس يكشف الرغبات الصغيرة، الحب ينبغي أن يكون للعمدة وحده. . . . .[2]" ثم تقول شلبية: "أريد أن تختفي الضحكة من بين شفتي القرية[3]" فيرد عليها شبارة

---

(١) الرواية ص ١٤٠ ص ١٤١

(٢) الرواية ص ١٤١ ص ١٤٢

(٣) الرواية ص ١٤٣

قائلاً: "سأجعل القرية تبني من الرعب ولا تجد دموعاً في عينيها"[1]

ويشتد بؤس القرية وذعرها فهذه امرأة تصرخ في زوجها: "قم يا رجل واذهب إلى العمدة. قل له إن الخبز لم يعد موجوداً في الأسواق وأولادنا لن يجدوا ما يأكلونه، البحر لم يعد يعطي كما كان يعطي"[2]. ثم تقول: "الخوف هو الذي أوصلنا إلى. . . قاطعها لا تكوني جاحدة يا امرأة، وتذكري نعمة الخوف علينا، الخوف طريق السلامة، هكذا علمني أبي عبد الرازق، وأبي تعلم هذا عن أبيه عبد الرازق. . . أنا عبد الرازق عبد الرازق عبد الرازق أقر أن الخوف الذي ورثته عن أبي عن جدي هو الذي حفظني من الأنقراض وسأورثه لأولادي من بعدي، فتقول له زوجته:

"قل لي يا رجل على أي شيء تخاف؟. فيقول: أقول لك يا حسنية أخاف عليك أخشى أن يقولوا إنك التي قتلت براءة فيقدموتك للبحر ليفيض سمكاً كما كانوا يقدمون عروس النيل"[3] أما شبارة فإن الأموال تدفقت عليه من الأبواب والنوافذ.

"المال الذي جمعه هذا اليوم. . . مال كثير. . . . اندفع واقفاً يبيع الطعام بالدرهم كأنه يبيع ذهباً أخرج المال من صدره ومن جيبه ومن حذائه انحنى وأخرج الصفيحة التي يضع فيها ماله من تحت السرير تفرسها في سعادة. الصفيحة لم تمتلئ بعد، فرك يديه، في الأيام القليلة القادمة، سيحتاج إلى صفيحة

---

(١) الرواية ص ١٤٣

(٢) الرواية ص ١٤٣

(٣) الرواية ص ١٤٤ ص ١٤٥

أخرى صار غنياً"[1] وبعد موجة من التهم وسوء الظن بكل إنسان في القرية تكشف الحقيقة وتعترف شلبية بأنها هي التي قتلت براءة ويعرف العمدة كل شيء ولكنه لا يسلم امرأته للعدل، قال شلش: "لم يحدث أن سلم العمدة امرأته للقاضي في كل الروايات التي قرأتها"[2]

إننا نلاحظ أن هذه التقنيات التي استخدمها الروائيون في الستينيات والسبعينيات لم تكن تعبيرا عن موجات فكرية تعبر عن أزمات حضارية فلسفية كما هو الشأن في الآداب الأوربية التي نبعت أمثال هذه التقنيات السردية العبثية في تربتها، بل تستخدم هنا بوصفها أقنعة ضبابية، لقول ما لا يسمح بقوله في هذه الفترة، للبوح بما يدور في الصدور المكبوتة المحرومة من حرية القول والتنفس، فإذا كان هناك من له الفضل في ظهور هذه التقنيات الماهرة الجميلة في الرواية المصرية في هذه الفترة، فإن الفضل يعود بجدارة إلى حالة القهر والكبت وتكميم الأفواه.

فالكاتب في رواية لعبة القرية هنا يتحدث عما يراه في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المصري دون أن يدينه أحد، أو دون أن يسجن أو يتعرض للعقاب، تحدث عن الحكام وعن المحكومين وعن الظلم والاستغلال والزيف وتلفيق التهم وغير ذلك بأسلوب غير عقلي. . . . وغير محكم. . . وسيلته في ذلك هو الخيال وعدم التعقل في تناول القضايا، لذلك جاء بالعالم الروائي غير المحكم البناء خليطًا من الوهم والواقع بل هو ليس عالماً روائياً بالمعنى المعروف سابقاً في الروايات الواقعية، فلم يعن الكاتب بواقعية الأحداث الروائية ولم يرسم مجتمعاً مستقلاً له شخصياته وحبكته وإنما هومجموعة من الأشباح التي

(١) الرواية ص ١٥٢ ص١٥٣

(٢) الرواية ص ١٧٠

ترمز إلى طوائف في المجتمع ومجموعة من الأحداث والمعاني التي تشير إلى بعض الأحداث الواقعية وبعض الأشخاص الوقعيين.

وتعتمد الرواية في ذلك اعتماداً كبيراً على اللغة، يستخدمها الكاتب في التعمية واللمز و الرمز استخداماً يشبه استخدامها في الشعر، فالرواية تبدأ بأغنية رمزية يقول فيها على لسان براءة:-

قال لي عودي يا فتاتي

الزهرة اختنقت

ولكي تنبت من جديد. لابد من أصابع حانية وقلب عطوف

قديماً قالوا: الزهرة تنبت في قلب الصخر

الحزن أمات الزهرة

الحزن لا يروي الزهرة عادة

الحنان الذي يسقيه

وأنا قادمة لأدثره بحناني وأسقيه من ينبوعي

قال لي: عودي يا فتاتي

الزهرة اختنقت[1]

ويختم الرواية بأغنية أخرى لبراءة يرددها أهل القرية يقولون فيها:-

"أنتي المح الربيع

والربيع يقص الخير

والشمس تفرش الوجود

(١) الرواية ص ٣

والقمر ينحي الذين لا يضحكون من قلوبهم

الحزن اختنق

وهناك زهرة تتوهج

زهرتي تملا حضن الوجود

تعطر أنفاس الإنسان"[1]

وما بين الأغنيتين كانت الرواية، وفيها يستخدم الراوي الكلمة في الرمز ويستخدم الصور والخيال في الإيحاء والرمز ويستخدم الجمل المتناقضة للإيحاء بالتناقض والتفكك وللتعمية وادعاء البلاهة، ومن نماذج هذا الأسلوب قوله عن عرنوس "طار قلبه من صدره "براءة تخرج من البحر. تتجه إليه. طائر النورس يطير، تعلق نظره بمنقاره، يحمل قلبه بمنقاره، مد يده. كأنه يرجو أن يعيد إليه قلبه لكي يخفق لا يملك سوى خفقة قلبه يقدمها لبراءة، يرفرف الطائر بجناحيه، تبتسم براءة. . . . . لم يعد هناك شيء ينبض في صدره، يتألق وجه براءة بالنضارة، وتساءل عرنوس في داخله: كيف يسرق البحر طعام براءة الذي أخفاه في صدره ويعيد لها نضارتها؟ تهلل وجهه بالفهم فجأة، براءة من عالم مسحور ملاك البحر تناول الطعام من صدره وغسله بخمره وأطعمها إياه"[2] بمثل هذا الأسلوب غير العقلي يصوغ الكاتب السرد والوصف والحوار ويرسم الشخصيات. إن هذا النوع من التقنيات يبشر ببزوغ أشكال سردية جديدة سوف تمتد وتتنوع اتجاهاتها بعد ذلك في الثمانينات وربما بعد ذلك.

---

(١) الرواية ص ١٩٢

(٢) الرواية ص ٣٢

الخاتمة

وبعد .. فقد كان هذ البحث محاولة للإجابة على السؤال الذي طرحته في المقدمة، وهو: كيف تطورت التقنيات السردية في الرواية المصرية؟ ولم تكن الإجابة على هذا السؤال يسيرة، لكنها كانت ممتعة، وذلك لأنها سلكت طريقًا بكرًا غير مطروق، إذ اكتشفت منطقة جديدة في مجال البحث هي المنطقة الواقعة بين القواعد الفنية للنوع الأدبي للرواية وبين الإبداعات الخاصة للنصوص الروائية، بين التجريد العقلاني الخالص والإبداع الفني الجمالي المتفرد، إنها المنطقة التي تتخلق فيها الأساليب الروائية الخاصةوالحيل الفنية وطرق التنفيذ أي التقنيات أثناء عملها، وليست كما تبدو في أذهان النقاد، منطقة تشبه الحيوانات البرمائية، أو تشبه الحلزون في وسطيته بين عالم النبات وعالم الحيوان.

هذه المنطقة رغم اتصاف البحث فيها بالعلمية، لا تُظهر التقنيات السردية على أنها إجراءات تجريدية عالمية لا وطن لها، بل تظهرها متلبسة بتراب الأرض التي تنتمي إليها كل ثقافة، بل متلفعة بعادات وتقاليد وثقافة كل جيل من الأجيال، ومن ثم فإن التقنية الواحدة يمكن أن تعالج في أدب كل ثقافة على حدة وفي أدب كل جيل على حدة.

وقد كشفت الدراسة عن أن تقنيات الرواية المصرية مرت بثلاث مراحل: مرحلة النشأة، ومرحلة النضج، ومرحلة التجريب، لكن الشيء المهم ليس في اكتشاف هذه التقنيات فحسب، ولا في اكتشاف أطوارها الثلاثة فحسب، بل في كونها مرتبطة بتطور الثقافة المصرية والفكر المصري والحياة المصرية ارتباطًا حيويًا؛ لأنها تقنيات مستنبطة من النصوص الروائية المصرية وليست نماذج غربية مستوردة.

المصـــــادر

أولا: الروايات:

١) إبراهيم الثاني   إبراهيم عبد القادر المازني، ط دار الشعب ١٩٧٠

٢) ابراهيم الكاتب   إبراهيم عبد القادر المازني ،ط الدار القومية للطباعة والنشر د.ت

٣) أبناء الصمت   مجيد طوبيا، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤

٤) ابن عمار   ثروت أباظة   ، ط دار المعارف (إقرأ) (١٤٣) ١٩٥٤

٥) أبو مندور   محمد زكي عبد القادر ، ط الدار القومية للطباعة والنشر د.ت

٦) أحزان نوح   شوقي عبد الحكيم، ط الدار القومية للطباعة والنشر د.ت

٧) أحمس بطل الاستقلال عبد الحميد جودة السحار ، ط دار مصر للطباعة د.ت

٨) أديب   طه حسين   ، ط مطبعة الاعتماد د.ت

٩) الأرض   عبد الرحمن الشرقاوي ، ط أولي. دار الشاء للطباعة ١٩٥٤، ط٣ دار الكاتب العربي ١٩٦٨

١٠) أرض النفاق يوسف السباعي ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣

١١) الأرق   عبد المنعم الصاوي   ، ط دار الشعب ١٩٧٩

١٢) الأطلال   محمود تيمور   ، ط المطبعة السلفية ١٣٥٢هـ/ ١٩٣٤م

١٣) أفراح القبة   نجيب محفوظ   ، ط دار مصر للطباعة ١٩٨٠

١٤) أم الخير   محفوظ عبد العال غانم ، ط دار المعارف ١٩٥٨

١٥) أم العروسة عبد الحميد جودة السحار، ط دار مصر للطباعة د.ت
١٦) أمواج ولا شاطئ ثروت أباظة ، ط دار مصر للطباعة د.ت
١٧) أنا حرة إحسان عبد القدوس ، ط الأهرام ١٩٧٢
١٨) انتقام الأمير يوسف كمال أبوزيد ، ط دار الوعي القومي ١٩٥٧
١٩) أنف وثلاثة عيون (٣أجزاء) إحسان عبد القدوس ، ط المكتبة العصرية بصيدا (لبنان)١٩٦٧
٢٠) أهلا وسهلا حسين مؤنس ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٥٨
٢١) الأيام (جزآن) طه حسين ، ط دار المعارف ١٩٦٦
٢٢) أيام الطفولة إبراهيم عبد الحليم ، ط ٢ دار الفكر ١٩٥٨
٢٣) الباطنية إسماعيل ولي الدين ، ط مكتب غريب ١٩٧٨
٢٤) البحر فتحي غانم ، ط الجمهورية ١٩٧٠
٢٥) البيت الصامت محمد عبد الحليم عبد الله ، ط دار مصر للطباعة د.ت
٢٦) بين القصرين نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت
٢٧) تلك الرائحة صنع الله إبراهيم ، ط مطبعة عبده وأنور احمد ط٢ د.ت
٢٨) ثائرون محمود تيمور ، ط دار الهلال ١٩٥٥
٢٩) ثريا عيسى عبيد ، ط مكتبة الوفد د.ت
٣٠) ثمن الحرية علي شلش ، ط المؤسسة العربية الحديثة للطباعة والنشر د.ت
٣١) الثوب الضيق فتحي أبو الفضل ، ط دار المعارف د.ت
٣٢) ثورة علي فرعون محمد مفيد الشوباشي ، ط دار الفكر العربي ١٩٥٧

٣٣) الجبل	فتحي غانم ، روايات الهلال العدد(١٩٩) ١٩٦٥

٣٤) الجدران	محمد الحديدي ، ط١ دار العلم للملايين ١٩٧٢

٣٥) الجرار ٣٥	فتحي سلامة ، ط دار القاهرة للطباعة د.ت

٣٦) حارة الطيب	محمد جلال ، ط دار القاهرة للطباعة د.ت

٣٧) الحب الضائع	طه حسين ، ط دار المعارف ط١٣

٣٨) الحداد	محمد يوسف العقيد ط ١ مطبعة الجبلاوي ١٩٦٩

٣٩) الحقيد	عبد الحميد جودة السحار ، ط اخبار اليوم ١٩٧٣

٤٠) حمام الملاطيلي	اسماعيل ولي الدين ، ط مكتبة غريب د.ت

٤١) حنين الدم	إبراهيم البعثي ، ط ١ مطبعة الفكرة د.ت

٤٢) حواء بلا أدم	محمود طاهر لاشين ، ط مطبعة الإعتماد ١٩٣٤

٤٣) الخيط الأبيض	محمد مفيد الشوباشي ، ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣

٤٤) دعاء الكروان	طه حسين ، ط دار المعارف ط ١٩ د.ت

٤٥) الدكتور خالد	أحمد حسين ، ط دار القلم د.ت

٤٦) راقصة المعبد	توفيق الحكيم ، ط مكتبة الأداب د.ت

٤٧) الرباط المقدس	توفيق الحكيم ، ط مكتبة الأداب ١٩٦٢

٤٨) الرجل والطريق	سعد مكاوي ، عالم الكتب ط دار الثقافة العربية د.ت

٤٩) رد قلبي (جزآن)	يوسف السباعي ، ط مكتبة الخانجي د.ت

٥٠) الزمن المستباح	فؤاد حجازي ، ط شركة الطوبجي ١٩٧٨

٥١) زنوبيا	محمد فريد أبوحديد ، ط دار المعارف د.ت

٥٢) زينب	محمد حسين هيكل ، ط دار المعارف ١٩٧٩

٥٣) زينب والعرش فتحي غانم ،ط روز اليوسف ١٩٧٦

٥٤) الزيني بركات جمال الغيطاني ، ط مكتبة مدبولي ١٩٧٥

٥٥) سارة عباس محمود العقاد ، ط مكتبة غريب د.ت

٥٦) الساقية "الرحيل" عبد المنعم الصاوي ، ط دار المعارف ١٩٦٧

٥٧) الساقية "الضاحية" عبد المنعم الصاوي ، ط دار المعارف ١٩٦٢

٥٨) الساقية "النصيب" عبد المنعم الصاوي ، ط دار الكاتب العربي ١٩٦٨

٥٩) السراب نجيب محفوظ ، ط لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٨

٦٠) السكرية نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت

٦١) سكون العاصفة محمود عبد الحليم عبد الله ، ط دار مصر للطباعة د.ت

٦٢) سلمى الأسوانية عبد الوهاب الأسواني ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠

٦٣) سلوى في مهب الريح محمود تيمور ، ط مكتبة الآداب ١٩٦٨

٦٤) السهول البيض عبد الحميد جودة السحار ، ط الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥

٦٥) سيدة العزبة عائشة عبد الرحمن ، ط مطبعة المعارف ومكتبتها ١٩٤٤

٦٦) شجرة البؤس طه حسين ، ط دار المعارف ١٩٨١

٦٧) شجرة الحكم توفيق الحكيم ، ط مكتبة الآداب د.ت

٦٨) شجرة الدر محمد سعيد العريان ، ط دار المعارف ١٩٦٥

٦٩) شرف المهنة محمد جلال ، ط مكتبة دار العروبة ١٩٦٢

٧٠) الشعلة والأفعي يوسف كمال أبوزيد ، ط الدار القومية للطباعة والنشر د.ت

٧١) شمروخ محمود تيمور ، ط مكتبة الأداب د.ت

٧٢) الصحوة الأخيرة في عهد كليوباترا محمد مفيد الشوباشي ، ط مطبعة التعاون بالإسكندرية ١٩٤٣

٧٣) صرعي البؤس أحمد محمد عيسي ، ط الدار القومية للطباعة والنشر د.ت

٧٤) الطريق الطويل نجيب الكيلاني ، ط دار مصر للطباعة د.ت

٧٥) طريق العودة يوسف السباعي ، ط مكتبة الخانجي د.ت

٧٦) الطريق المسدود احسان عبد القدوس ، ط دار الهلال ١٩٦٧

٧٧) عاصفة في الصحراء محمد مفيد الشوباشي ، ط مطبعة الإعتماد ١٩٤٩

٧٨) عبث الأقدار نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت

٧٩) عذراء البصرة إبراهيم الإبياري ، ط مكتبة الأداب بالجماميز د.ت

٨٠) عصفور من الشرق توفيق الحكيم ، ط مكتبة الأداب د.ت

٨١) العمر لحظة يوسف السباعي ، ط مكتبة الخانجي ١٩٧٣

٨٢) العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح لويس عوض ، ط دار الطليعة ببيروت ١٩٦٦

٨٣) عودة أنتف يوسف كمال أبوزيد ، ط مطبعة الإعتماد ١٩٦٥

٨٤) عودة الروح توفيق الحكيم ، ط مكتبة الأداب د.ت

٨٥) عودي الي البيت صالح جودت ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر د.ت

٨٦) الغبي فتحي غانم ، ط الكتاب الذهبي روز اليوسف ١٩٦٦

٨٧) غرام سنوحي يوسف كمال أبوزيد ، ط دار الوعي العربي ط٢ ١٩٥٦
٨٨) في الإسبوع سبعة أيام محمد يوسف العقيد ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٥
٨٩) في بيتنا رجل احسان عبد القدوس ط دار مصر للطباعة ١٩٧٧
٩٠) في قافلة الزمان عبد الحميد جودة السحار ط مكتبة مصر ومطبعتها د.ت
٩١) قاتل حمزة نجيب الكيلاني ، ط مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٧١
٩٢) القاهرة الجديدة نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت
٩٣) قصر الشوق نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت
٩٤) قصر علي النيل ثروت أباظة ، ط دار المعارف ١٩٦٤
٩٥) قصة حب يوسف إدريس ، ط دار الكاتب العربي د.ت
٩٦) قلعة الأبطال عبد الحميد جودة السحار ، ط دار مصر للطباعة ١٩٦٧
٩٧) قنديل أم هاشم يحي حقي ، ط دار المعارف إقرأ(١٨)د.ت
٩٨) لا أنام إحسان عبد القدوس ، ط دار مصر للطباعة د.ت
٩٩) لا تتركني هنا وحدي إحسان عبد القدوس ، ط روز اليوسف١٩٧٩
١٠٠) اللص والكلاب نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت
١٠١) لعبة القرية محمد جلال ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠
١٠٢) لقيطة محمد عبد الحليم عبد الله ط دار مصر للطباعة د.ت
١٠٣) للزمن بقية محمد عبد الحليم عبد الله ، ط دار مصر للطباعة د. ت
١٠٤) ليالي تركستان نجيب الكيلاني ، ط دار الإعتصام بيروت ١٩٧٤

١٠٥) ليل له آخر يوسف السباعي ، ط الخانجي ١٩٦٣

١٠٦) المحاصرون فؤاد حجازي ط مطبعة طرمان ١٩٨٠

١٠٧) المرايا نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت

١٠٨) المستحيل مصطفى محمود ، ط روايات الهلال عدد(٢٠٥) ١٩٦٦

١٠٩) مفتاح في باب الجنة فتحي أبو الفضل ط الأهرام ١٩٧٨

١١٠) مليم الأكبر عادل كامل ، ط مطبوعات لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٤

١١١) من أجل ولدي محمد عبد الحليم عبد الله ، ط دار مصر للطباعة ١٩٧٨

١١٢) ميرامار نجيب محفوظ ، ط دار مصر للطباعة د.ت

١١٣) نحن لا نزرع الشوك يوسف السباعي ط الخانجي ١٩٦٩

١١٤) النداء الخالد نجيب الكيلاني ، ط الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٥

١١٥) نداء المجهول محمود تيمور ، ط مكتبة الآداب ط ٤ ١٩٤٨

١١٦) هارب من الأيام ثروت أباظة ، ط دار المعارف ١٩٦٥

١١٧) هذا الرجل عبد المنعم الصاوي ، مطبعة النيل د.ت

١١٨) الوعد الحق طه حسين ، ط دار المعارف ط٣٢ د.ت

١١٩) الوهم محمد جلال ، ط دار الهنا للطباعة ١٩٦٩

١٢٠) يوميات نائب في الأرياف توفيق الحكيم ، ط مكتبة الآداب ومطبعتها د.ت

ثانيا: الكتب:

١) الأغاني ج٢ أبو الفرج الأصفهاني ط دار الكتب المصرية

٢) ألف ليلة وليلة (أربعة أجزاء) ط مكتبة الجمهورية العربية د.ت

٣) حي بن يقظان ابن سينا وابن طفيل والسهروردي (تحقيق أحمد أمين) ط دار المعارف ١٩٧٨

٤) سيرة الملك سيف بن ذي يزن(أربعة أجزاء) ط مكتبة الجمهورية العربية د.ت

٥) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني شرحها الشيخ محمد عبده ط٣ المطبعة الكاثولكية للآباء اليسوعيين بيروت ١٩٢٤

المراجع

١) أثر التطور الإجتماعي في الرواية المصرية ١٩١٢-١٩٥٣، د.محمود الشريف، ط دار الثقافة للطباعة والنشر

٢) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د.محمد رشدي حسن، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣

٣) الأدب وفنونه، د.عزالدين إسماعيل، ط دار النشر المصرية الطبعة الأولي، ١٩٥٥

٤) الأدب في عالم متغير، د.شكري محمد عياد، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٢

٥) الأدب القصصي والمسرحي في مصر في أعقاب ثورة ١٩١٩ الي قيام الحرب الكبري الثانية، د.أحمد هيكل، ط دار المعارف ط٣

٦) أركان القصة، أ.م فورستر ترجمة كمال عياد مراجعة حسن محمود، ط دار الكرنك ١٩٦٠،

٧) أزمة التعبير الأدبي بين العامية والفصحي،إبراهيم الإبياري، ط دار الطباعة الحديثة ،١٩٥٨،ط١

٨) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية. مصري عبدالحميدحنورة،ط دار الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٩

٩) الأسس الفنية للنقد الأدبي،د.عبد الحميد يونس،ط دار المعرفة،١٩٥٨

١٠) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،د.سعد مصلوح، ط دار البحوث العلمية مطبعة حسان،١٩٨٠

١١) الإشتراكية والفن،تأليف أرنست فيشر ترجمة أسعد حليم،كتاب الهلال عدد ١٨٣ صفر ١٣٦٨، يونيه ١٩٦٦، ط دار الهلال

١٢) الأغاني ،أبوالفرج الأصفهاني، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠

١٣) البطل المعاصر في الرواية المصرية،د.أحمد ابراهيم الهواري، ط دار المعارف، ١٩٧٩

١٤) بناء الرواية،تأليف أدوين موير ترجمة إبراهيم الصيرفي، ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،د.ت

١٥) بين أدبين،فاطمة موسي، ط مكتبة الأنجلو مصرية،١٩٦٥

١٦) التحليل الأجتماعي للأدب، السيد يس، ط الأنجلو مصرية ،١٩٧٠

١٧) التراجيدية الشيكسبيرية(جزآن)،تأليف أ.س. برادلي ترجمة حنا إلياس مراجعة د. سهير القلماوي، ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت

١٨) تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام سنة ١٩٧٠: سنة ١٩٦٧ ابراهيم السعافين منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية سنة ١٩٨٠ م.

١٩) تطور الرواية العربية في مصر. عبد المحسن طه بدر، ط دار المعارف سنة ١٩٧٧ الطبعة الثالثة.

٢٠) التطور في الفنون (ثلاثة أجزاء) تأليف توماس مونرو ترجمة محمد أبو ريدة ولويس اسكندر وعبد العزيز توفيق جاويد، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت

٢١) تعريف بالرواية الروسية تأليف بانكو لافرين ترجمة مجد الدين حفني ناصف مراجعة علي أدهم. الألف كتاب رقم ٤٣٧ ط النهضة العربية سنة ١٩٦٢

٢٢) التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل، ط دار المعارف سنة ١٩٦٣ م.

٢٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة تأليف روبرت همفري ترجمة د. محمود الربيعي، ط دار المعارف سنة ١٩٧٤ م.

٢٤) ثلاثية نجيب محفوظ تأليف ج جومييه ترجمة نظمي لوقا، ط مكتبة مصر.

٢٥) ثورة ١٩١٩، عبد الرحمن الرافعي، ط دار النهضة المصرية.

٢٦) دراسات أدبية، يوسف الشاروني، الألف كتاب رقم (٥٠٢)، ط مكتبة النهضة المصرية.

٢٧) دراسات في الرواية الانجليزية . انجيل بطرس سمعان، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١.

٢٨) دراسات في الرواية والقصة القصيرة. يوسف الشاروني مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٧م.

٢٩) دراسات في الرواية المصرية. علي الراعي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٩ م.

٣٠) دراسات في الواقعية الأوربية تأليف جورج لوكاتش ترجمة أمير إسكندر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ م.

٣١) الذات والغرائز تأليف سيجموند فرويد ترجمة د. محمد عثمان نجاتي ، ط النهضة المصرية القاهرة

٣٢) الروائي والأرض د. عبد المحسن طه بدر، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ م.

٣٣) الروائيون الثلاثة يوسف الشاروني، ط الهيئة امصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ م.

٣٤) الرواية العربية في عصر التجميع. فاروق خورشيد، ط الدار المصرية للطباعة والنشر.

٣٥) روايات وقصص مصرية تأليف جوستاف لوفيفر ترجمة. علي حافظ، ط مكتبة مصر بالفجالة.

٣٦) الرؤيا الابداعية مجموعة مقالات جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ترجمة اسعد حليم مراجعة الدكتور محمد مندور الألف كتاب رقم (٥٨٨)، ط نهضة مصر بالفجالة.

٣٧) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. محمد فتوح ط دار المعارف سنة ١٩٧٨.

٣٨) الزمن في الأدب تأليف هانز ميرهوف ترجمة أسعد رزق، ط مؤسسة سجل العرب سنة ١٩٧٢ م.

٣٩) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب اميل توفيق، ط دار الشروق.

٤٠) صراع الأجيال في الأدب المعاصر. غالي شكري، ط دار المعارف سلسلة اقرأ (٣٤٢) سنة ١٩٧١ م.

٤١) الصوت المنفرد تأليف فرانك اكونور ترجمة محمود الربيعي، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٦٩٦ م.

٤٢) عالم القصة علي شلش، ط دار الشعب سنة ١٩٧٨ م.

٤٣) علم الجمال " الاستطيقا" تأليف دنيس هويسمان ترجمة أميرة حلمي مطر مراجعة أحمد فؤاد الاهواني، ط دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي د.ت
٤٤) العمدة ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل د.ت.
٤٥) فجر القصة المصرية يحيي حقي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ م.
٤٦) فلاسفة وجوديون ، فؤاد كامل عبد العزيز، ط دار المستقبل د. ت.
٤٧) في الأدب توفيق الحكيم، ط مكتبة الآداب ومطبعتها سنة ١٩٥٢ م.
٤٨) الفن خبرة تأليف جون ديوي ترجمة فؤاد زكريا مراجعة د. زكي نجيب محمود، ط دار النهضة العربية.
٤٩) فن السخرية في أدب الجاحظ د. نشأت العناني، ط مطبعة السعادة طبعة أولي
٥٠) فن القصص (دراسات في القصة والمسرح) محمود تيمور ، ط دار مطابع الشعب.
٥١) فن القصص (محاضرة) محمود تيمور، ط مجلة الشرق الجديد سنة ١٣٦٢ هـ سنة ١٩٤٥ م.
٥٢) في الأدب العربي الحديث. عبد القادر القط، ط مكتبة الشباب سنة ١٩٧٨ طبعة أولي.
٥٣) في الرواية المصرية فؤاد دوارة، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
٥٤) القارئ العادي "مقالات في النقد الأدبي " تأليف فيرجينيا وولف ترجمة الدكتورة عقيلة رمضان مراجعة الدكتورة سهير القلماوي، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
٥٥) قراءة الرواية. محمود الربيعي، ط دار المعارف بمصر الطبعة الثانية.

٥٦) قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ. ناجي نجيب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢.

٥٧) القصة السيكولوجية " دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة " تأليف ليون إيدل ترجمة محمود السمرة منشورات المكتبة الأهلية ببيروت.

٥٨) القصة في الأدب الانجليزي من بيوولف حتي فينجا نزويك " طه محمود طه ط الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٣٨٢ هـ ١٩٦٦ م.

٥٩) القصة العربية القديمة " حياة وفن ". عبد السلام عبد الحفيظ، ط مطبعة الأمانة سنة ١٩٨٢ م.

٦٠) القصة القصيرة دراسات ومختارات. الظاهر أحمد مكي، ط دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٧٨ م.

٦١) القصة والمجتمع، يوسف الشاروني، ط دار المعارف سلسلة كتابك عدد ٧٤.

٦٢) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ. نبيل راغب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ م.

٦٣) كارل ماركس " الأدب والفن في الاشتراكية ". عبد المنعم الحفني، ط مكتبة مدبولي د. ت.

٦٤) مدخل الي تاريخ الرواية المصرية سنة ١٩٠٥-١٩٥٢. طه وادي، ط مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٧٢.

٦٥) مشكلة الفن. زكريا ابراهيم، ط مكتبة مصر.

٦٦) مصادر نقد الرواية العربية في مصر. احمد ابراهيم الهواري، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ م.

٦٧) الملهاة في المسرحية والقصة ل. ج يوتس ترجمة ادوار حليم مراجعة دريني خشبة، ط الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٥ م.

٦٨) منهج الواقعية في الابداع الأدبي. صلاح فضل، ط دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٨٠ م.

٦٩) موجز تاريخ الأدب الانجليزي ، ايفور ايفانز ترجمة شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ، ط الدار المصرية للكتب سنة ١٩٥٨ م.

٧٠) نجيب محفوظ علي الشاشة. هاشم النحاس، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب

٧١) نحو رواية جديدة تأليف آلان روب جرييه ترجمة مصطفي ابراهيم مصطفي تقديم لويس عوض، ط دار المعارف.

٧٢) نظرية الأدب ، استن وارين ورينيه ويليك ترجمة محي الدين صبحي مراجعة حسام الدين الخطيب، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ .

٧٣) نظرية الأنواع الأدبية تأليف لبي فانسيه ترجمة د. حسن عون، ط رؤيال بالاسكندرية.

٧٤) نظرية البنائية صلاح فضل، ط الانجلو المصرية.

٧٥) نظرية الرواية الانجليزية. انجيل بطرس سمعان، ط المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ م.

٧٦) النقد الأدبي الحديث. محمد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر.

٧٧) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. احمد ابراهيم الهواري، ط دار المعارف سنة ١٩٧٨ م.

٧٨) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر تحقيق. محمد عبد المنعم خفاجي، ط مكتبة الكليات الأزهرية.

٧٩) نماذج من الرواية المصرية . يوسف الشاروني، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٨٠) الواقعية في الرواية العربية. محمد حسن عبد الله، ط دار المعارف سنة ١٩٧١ م.

٨١) الوصف ، لجنة من أدباء الأقطار العربية، ط دار المعارف.

٨٢) معجم العلوم الاجتماعية. اليونسكو، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٨٣) الموجز في التحليل النفسي تأليف سيجموند فرويد ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاشي مراجعة مصطفى زيور، ط دار المعارف بمصر.

الرسائل العلمية:

الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر ١٩٤٥ - ١٩٦٠ م ، رسالة مقدمة من سيزا أحمد قاسم ، اشراف / سهير القلماوي رسالة دكتوراه في كلية الآداب جامعة القاهرة.

المجلات:

١) عالم المعرفة المجلد الثالث عشر العدد الثاني سنة ١٩٨٢.

٢) فصول ، المجلد الثاني العدد الثاني شهر يناير وفبراير ومارس سنة ١٩٨٢ المجلد الثاني العدد الرابع سنة ١٩٨٢.

٣) مجلة القصة عدد رقم ٣٥ يناير سنة ١٩٨٣ م.

٤) مجلة الكتاب العربي يوليو سنة ١٩٧٠ م.

المراجع الأجنبية:

1- Encyclopedia Britannica. Volume 16. William Benton, publisher. Chicago: London , Toronto 1959.

2- Sakkût. Hamdi

The Egyptian Novel and its Main Trends. 1913 – 1952 , printed in the U. A. R by Dar AL-Maa ref, Cairo.

3- Watt, Ian.

The Rise of The Novel, A Pelican, Book, reprinted 1977.

ملحق

قائمة بالروايات المصرية منذ سنة ١٩١٤ حتي سنة ١٩٨٠ م

١) ابراهيم الابياري

- عذراء البصرة (١٩٥٨)

٢) ابراهيم البعثي

- حنين الدم (١٩٥٠)
- دموع من الدم (١٩٧٠)

٣) ابراهيم عبد الحليم

- أيام الطفولة (١٩٥٥)
- الحب الأول (١٩٦٤)
- الطريق (١٩٧١)
- ابن الانسان (١٩٧٣)

٤) ابراهيم عبد القادر المازني

- ابراهيم الكاتب (١٩٣٤)
- ابراهيم الثاني (١٩٤٣)
- ميدو وشركاه (١٩٤٣)
- ثلاثة رجال وامرأة (١٩٤٣)

٥) احسان عبد القدوس

- انا حرة (١٩٥٢)
- الطريق المسدود (١٩٥٦)
- في بيتنا رجل (١٩٥٨)
- شيء في صدري (١٩٥٩)
- لا تطفيء الشمس (١٩٦٠)
- زوجة أحمد (١٩٦١)
- ثقوب في الثوب الأسود (١٩٦٢)
- لا شيء يهم (١٩٦٣)
- أنف وثلاثة عيون (١٩٦٧)
- لا أنام (١٩٧٠)
- دمي ودموعي وابتساماتي (١٩٧٤)
- العذراء والشعر الأبيض (١٩٧٧)
- ونسيت أني امرأة (١٩٧٧)
- لا تتركني هنا وحدي (١٩٧٩)

٦) أحمد حسين

- الدكتور خالد (١٩٦١)
- أزهار (١٩٦٣)
- واحترقت القاهرة (١٩٦٧)

٧) أحمد محمد عيش

- صرعي البؤس (١٩٤٧)

- صوت الحسين (١٩٦٣)

٨) اسماعيل ولي الدين

- حمام الملاطيلي (١٩٧٠)
- الأقمر (١٩٧٢)
- حمص أخضر (١٩٧٣)
- تجربة حب (١٩٧٤)
- طائر اسمه الحب (١٩٧٦)
- السلخانة (١٩٧٦)
- دار التفاح (١٩٧٧)
- الموت خلف الفندق (١٩٧٧)
- الحب تحت الأشجار (١٩٧٨)
- رحلة الشقاء والحب (١٩٧٨)
- الباطنية (١٩٧٨)

٩) توفيق الحكيم

- عودة الروح (١٩٣٣)
- يوميات نائب الأرياف (١٩٣٧)
- عصفورٌ من الشرق (١٩٣٨)
- راقصة المعبد (١٩٣٩)
- الرباط المقدس (١٩٤٤)
- شجرة الحكم (١٩٤٥)

١٠) ثروت اباظة

- ابن عمار (١٩٥٩)
- هارب من الأيام (١٩٥٧)
- قصر علي النيل (١٩٥٨)
- ثم تشرق الشمس (١٩٦٠)
- لقاء هناك (١٩٦١)
- الضباب (١٩٦٥)
- شيء من الخوف (١٩٦٧)
- أمواج ولا شاطئ (١٩٧٣)

١١) جمال الغيطاني

- الزيني بركات (١٩٧٥)
- الرفاعي (١٩٧٧)

١٢) حسن محسب

- العشق (١٩٧٦)

١٣) حسين مؤنس

- أهلاً وسهلاً (١٩٥٨)
- آدم يعود الي الجنة (١٩٧٢)

١٤) سعد مكاوي

- الرجل والطريق (١٩٦٣)
- السائرون نياما (١٩٦٥)

١٥) شوقي عبد الحكيم

- أحزان نوح ((١٩٦٤)
- دم ابن يعقوب (١٩٦٧)
- الموت والتفاهة (١٩٧٥)
- الضحك والدمامة (١٩٧٦)

١٦) صالح جودت

- عودي إلي البيت (١٩٥٨)
- وداعا أيها الليل (١٩٦٠)

١٧) صنع الله ابراهيم

- تلك الرائحة (١٩٦٦)
- نجمة أغسطس (١٩٧٤)

١٨) طه حسين

- الأيام (١٩٢٩)
- دعاء الكروان (١٩٣٤)
- أديب (١٩٣٥)
- الحب الضائع (١٩٤٢)
- أحلام شهرزاد (١٩٤٣)
- شجرة البؤس (١٩٤٤)

١٩) عادل كامل

- مليم الأكبر (١٩٤٤)
- ملك من شعاع (١٩٤٥)

٢٠) عائشة عبد الرحمن

- سيد العزبة (١٩٤٤)
- رجعة فرعون (١٩٤٨)

٢١) عباس محمود العقاد

- سارة (١٩٣٨)

٢٢) عبد الحميد جودة السحار

- أحمس بطل الاستقلال (١٩٤٣)
- في قافلة الزمان (١٩٤٥)
- أميرة قرطبة (١٩٤٨)
- أرض الله (١٩٥٣)
- الشارع الجديد (١٩٥٣)
- المستنقع (١٩٥٣)
- قلعة الأبطال (١٩٥٤)
- أم العروسة (١٩٥٨)
- وكان مساء (١٩٥٨)
- أذرع وسيقان (١٩٥٩)
- جسر الشيطان (١٩٦٢)
- الحصاد (١٩٦٣)
- السهول البيض (١٩٦٥)
- الحفيد (١٩٧٣)

٢٣) عبد الرحمن الشرقاوي

- الأرض (١٩٥٤)
- الشوارع الخلفية (١٩٥٨)
- الفلاح (١٩٦٨)

٢٤) عبد الفتاح الجمل

- الخوف (١٩٧٢)
- وقائع عام الفيل (١٩٧٨)

٢٥) عبد المنعم الصاوي

- هذا الرجل (١٩٤٨)
- الساقية " الضحية " (١٩٦٢)
- شراع أبيض (١٩٦٥)
- الساقية " الرحيل " (١٩٦٧)
- الساقية " النصيب " (١٩٦٨)
- دولت (١٩٧١)
- الحب قدر (١٩٧٢)
- ثم ضحكت الدموع (١٩٧٨)
- الأرق (١٩٧٩)

٢٦) عبد الوهاب الأسواني

- سلمى الأسوانية (١٩٧٠)
- وهبت العاصفة (١٩٧٢)

٢٧) على شلش

- ثمن الحرية (١٩٦٤)
- عزف منفرد (١٩٧٥)

٢٨) عيسى عبيد

- ثريا (١٩٢٢)

٢٩) فتحي ابو الفضل

- الثوب الضيق (١٩٧٠)
- عبد الباقي وبناته (١٩٧٢)
- الجحيم في الجنة (١٩٧٢)
- لا تغسلوا الوحل (١٩٧٤)
- قلوب في الغربة (١٩٧٦)
- حافية في الشوك (١٩٧٦)
- لكن شيئا ما يبقى (١٩٧٨)
- مفتاح في باب الجنة (١٩٧٨)

٣٠) فتحي سلامة

- الجرار ٣٥ (١٩٦٨)
- العام الأول للميلاد (١٩٧٦)
- المزامير (١٩٧٠)

٣١) فتحي غانم

- الجبل (١٩٥٨)
- من أين (١٩٥٩)

- الساخن والبارد (١٩٦٠)
- الرجل الذي فقد ظله (١٩٦٢)
- تلك الأيام (١٩٦٦)
- الغبي (١٩٦٦)
- البحر (١٩٧٠)
- زينب والعرش (١٩٧٦)

٣٢) فؤاد حجازي

- المحاصرون (١٩٧٢)
- رجال وجبال ورصاص (١٩٧٣)
- الأسري يقيمون المتاريس (١٩٧٦)
- العمرة (١٩٧٧)
- القرفصاء (١٩٧٨)
- الزمن المستباح (١٩٧٨)

٣٣) لويس عوض

- المنقاء أو تاريخ حسن مفتاح (١٩٦٦)
- مذكرات طالب بعثة (١٩٦٦)

٣٤) مجيد طوبيا

- ابناء الصمت (١٩٧٤)
- الهؤلاء (١٩٧٦)
- غرفة المصادفة الأرضية (١٩٧٨)

٣٥) محفوظ عبد العال غانم

- أم الخير (١٩٧٨)
- سامحيها يا اسماء (١٩٥٩)
- فجر الحرية (١٩٥٩)

٣٦) محمد جلال

- حارة الطيب (١٩٦١)
- شرف المهنة (١٩٦٢)
- الوهم (١٩٦٩)
- الأنثي في مناورة (١٩٧٠)
- الملعونة (١٩٧٠)
- الحب (١٩٧٠)
- الغضبان (١٩٧٥)
- لعبة القرية (١٩٨٠)

٣٧) محمد الحديدي

- الجدران (١٩٧٢)
- شخص آخر في المرآة (١٩٧٥)
- قبل أن يهبط الظلام (١٩٧٨)
- امرأة أخري (١٩٧٨)

٣٨) محمد حسين هيكل

زينب (١٩١٤)

هكذا خلقت (١٩٥٩)

٣٩) محمد زكي عبد القادر

أبو مندور (١٩٦٣)

حياة مزدوجة (١٩٦٤)

أقدام على الطريق (١٩٦٨)

٤٠) محمد سعيد العريان

شجرة الدر (١٩٤٧)

على باب زويلة (١٩٤٧)

بنت قسطنطين (١٩٤٨)

٤١) محمد عبد الحليم عبد الله

لقيطة (١٩٤٧)

شجرة اللبلاب (١٩٤٩)

الوشاح الأبيض (١٩٥١)

شمس الخريف (١٩٥٢)

غصن الزيتون (١٩٥٥)

من أجل ولدي (١٩٥٧)

سكون العاصفة (١٩٦٠)

الجنة العذراء (١٩٦٣)

الباحث عن الحقيقة (١٩٦٦)

البيت الصامت (١٩٦٧)

للزمن بقية (١٩٦٩)

٤٢) محمد فريد ابو حديد

زنوبيا (١٩٤٠)

الوعاء المرمري (١٩٤١)

الملك الضليل (١٩٤٤)

٤٣) محمد مفيد الشوباشي

الصحوة الأخيرة في عهد كليوباترا (١٩٤٣)

عاصفة في الصحراء (١٩٤٩)

طلائع الأحرار (١٩٥٦)

ثورة على فرعون (١٩٥٧)

الخيط الأبيض (١٩٦٣)

٤٤) محمد يوسف القعيد

- الحداد (١٩٦٩)
- أخبار عزبة المنيسي (١٩٧١)
- أيام الجفاف (١٩٧٤)
- البيات الشتوي (١٩٧٤)
- في الأسبوع سبعة أيام (١٩٧٥)

٤٥) محمود تيمور

- الأطلال (١٩٣٤)
- نداء المجهول (١٩٣٩)
- سلوي في مهب الريح (١٩٤٣)
- ثائرون (١٩٥٥)

- شمروخ (١٩٥٨)

٤٦) محمود طاهر لاشين

- حواء بلا آدم (١٩٣٤)

٤٧) مصطفى محمود

- المستحيل (١٩٦١)
- العنكبوت (١٩٦٥)
- الخروج من التابوت (١٩٦٦)
- رجل تحت الصفر (١٩٦٦)

٤٨) نجيب الكيلاني

- الطريق الطويل (١٩٥٨)
- طلائع النور (١٩٦٠)
- الكأس الفارغة (١٩٦٠)
- اليوم الموعود (١٩٦٠)
- رأس الشيطان (١٩٦١)
- عذراء القرية (١٩٦١)
- ليل الخطايا (١٩٦١)
- الرايات السوداء (١٩٦٢)
- الربيع العاصف (١٩٦٢)
- أرض الأنبياء (١٩٦٤)
- الذين يحترقون (١٩٦٥)
- ليل العبيد (١٩٦٥)

- النداء الخالد (١٩٦٥)
- قاتل حمزة (١٩٧١)
- نور الله " حزان " (١٩٧٢)
- عذراء جاكرتا (١٩٧٢)
- علي أبواب خيبر (١٩٧٣)
- عمالقة الشمال (١٩٧٤)
- ليالي تركستان (١٩٧٤)

٤٩) نجيب محفوظ

- عبث الأقدار (١٩٣٩)
- رادوبيس (١٩٤٣)
- كفاح طيبة (١٩٤٤)
- السراب (١٩٤٤)
- القاهرة الجديدة (١٩٤٥)
- خان الخليلي (١٩٤٦)
- زقاق المدق (١٩٤٧)
- بداية ونهاية (١٩٤٩)
- بين القصرين (١٩٥٦)
- السكرية (١٩٥٧)
- قصر الشوق (١٩٥٧)
- أولاد حارتنا (١٩٥٨)
- السمان والخريف (١٩٦٢)

- الطريق (١٩٦٤)
- ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦)
- ميرامار (١٩٦٧)
- المرايا (١٩٦٧)
- الحب تحت المطر (١٩٧٣)
- الكرنك (١٩٧٤)
- حكايات حارتنا (١٩٧٥)
- قلب الليل (١٩٧٥)
- حضرة المحترم (١٩٧٦)
- عصر الحب (١٩٨٠)
- أفراح القبة (١٩٨٠)

٥٠) يحيى حقي

- قنديل أم هاشم (١٩٤١)
- صح النوم (١٩٥٦)

٥١) يوسف إدريس

- قصة حب (١٩٥٦)
- الحرام (١٩٥٩)
- رجال وثيران (١٩٦٤)
- العيب (١٩٦٢)

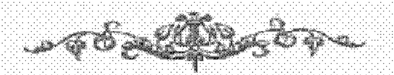
٥٢) يوسف السباعي

- أرض النفاق (١٩٤٩)

- إني راحلة (١٩٥٠)
- بين الأطلال (١٩٥٢)
- السقا مات (١٩٥٢)
- رد قلبي " جزءان " (١٩٥٥)
- طريق العودة (١٩٥٨)
- نادية (١٩٦٠)
- جفت الدموع (١٩٦٢)
- ليل له آخر (١٩٦٣)
- نحن لا نزرع الشوك (١٩٦٩)
- ابتسامة على شفتيه (١٩٧١)
- العمر لحظة (١٩٧٣)

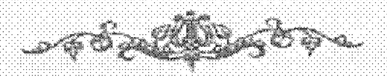
٥٣) يوسف كمال ابوزيد

- غرام سنوحي (١٩٥٠)
- رسول من طيبة (١٩٥٥)
- انتقام الأمير (١٩٥٧)
- الشعلة والأفعى (١٩٦٦)
- عودة انتف (١٩٦٥)



فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة



تطور التقنيات السردية

فى الرواية المصرية

هذا الكتاب يتناول التطور الذى حدث فى التقنيات السردية فى الروايه المصرية منذ بداية القرن العشرين حتى سنة ١٩٨٠، ويعتمد فى رصده لهذا التطور على تحليل النصوص الروائية نفسها بناء على منهج علمي منضبط . وهو بذلك يكتشف منطقة لم ترصدها الدراسات التى تناولت تطور الرواية المصرية، وهى المنطقة التى تقع بين الإبداع الفني متمثلا في النصوص الروائية وبين التنظير النقدي لأصول النوع الأدبي .

ولذلك فإن النتائج التى أسفرت عنها الدراسة جاءت جديدة وكشفت عن اتجاهات لم ينتبه لها الدارسون من قبل مثل كشفها عن التقنيات التي اعتمدتها الروايات ذات الطابع الإشتراكي . والروايات ذات الطابع الثوري ومثل التقنيات التي اعتمدت على الأقنعة فى اداء الدلالة والتى ظهرت إبان القهر السياسي .

مكتبة الآداب

